MILAN KUNDERA

CORTINA

ESEU ÎN ȘAPTE PĂRȚI

HUMANITAS

CORTINA

Milan Kundera s-a născut în 1929, în Cehoslovacia.
În 1975 s-a stabilit în Franţa.

OPERE ALE LUI MILAN KUNDERA

Scrise în cehă:
Gluma, roman
Iubiri caraghioase, nuvele
Viaţa e în altă parte, roman
Valsul de adio, roman
Cartea râsului şi a uitării, roman
Insuportabila uşurătate a fiinţei, roman
Nemurirea, roman

Scrise în franceză:
Jacques şi stăpânul său. Omagiu lui Denis Diderot, teatru
Arta romanului, eseu
Testamente trădate, eseu
Lentoarea, roman
Identitatea, roman
Ignoranţa, roman
Cortina, eseu în şapte părţi

DESPRE OPERA LUI MILAN KUNDERA
Maria Němcova Banerjee, *Paradoxuri terminale*
Květoslav Chvaük, *Lumea romanescă a lui Milan Kundera*

MILAN KUNDERA

CORTINA

ESEU ÎN ŞAPTE PĂRŢI

Traducere din franceză de
VLADRUSSO

HUMANITAS
BUCUREŞTI

Coperta seriei
IOANA DRAGOMIRESCU MARDARE

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
KUNDERA, MILAN
Cortina: eseu în şapte părţi/Milan Kundera; trad.: Vlad Russo. – Bucureşti: Humanitas, 2008
ISBN 978–973–50–2357–7

I. Russo, Vlad (trad.)

821.162.3–4=135.1

MILAN KUNDERA
LE RIDEAU
© Milan Kundera, 2005

© HUMANITAS, 2006, pentru prezenta versiune românească

Cuprins

PARTEA ÎNTÂI.....7
Conştiinţa continuităţii.....7
PARTEA A DOUA.....31
Die Weltliteratur.....31
PARTEA A TREIA.....55
A pătrunde în miezul lucrurilor.....55
PARTEA A PATRA.....78
Ce este un romancier?.....78
PARTEA A CINCEA.....91
Estetica şi existenţa.....91
PARTEA A ŞASEA.....104
Cortina sfâşiată.....104
PARTEA A ŞAPTEA.....128
Romanul, memoria, uitarea.....128

PARTEA ÎNTÂI
Conştiinţa continuităţii

Conştiinţa continuităţii

*De*spre tatăl meu, care era muzician, se povestea următoarea întâmplare. Se afla undeva cu nişte prieteni când, de la un aparat de radio sau de la un fonograf, s-au auzit acordurile unei simfonii. Prietenii, toţi muzicieni sau melomani, au recunoscut imediat *Simfonia a IX-a* de Beethoven. L-au întrebat pe tata: „Ce se cântă?" La care el, după un lung moment de chibzuinţă, a răspuns: „Seamănă cu Beethoven." Toată lumea era cât pe ce să pufnească în râs: tata n-a recunoscut *Simfonia a IX-a*! „Eşti sigur? – Da, a spus el, Beethoven din ultima perioadă. – De unde ştii că-i ultima perioadă?" Atunci tata le-a atras atenţia asupra unei anumite legături armonice pe care în tinereţe Beethoven n-ar fi putut-o utiliza în niciun caz.

Întâmplarea nu e desigur decât o invenţie maliţioasă, dar ea ilustrează foarte bine ce înseamnă conştiinţa continuităţii istorice, unul din semnele ce-l deosebesc pe omul aparţinând civilizaţiei care este (sau era) a noastră. În ochii noştri, totul îmbrăca forma unei istorii, apărea ca o suită mai mult sau mai puţin logică de evenimente, de atitudini, de opere. În prima mea tinereţe, cunoşteam, în modul cel mai firesc cu putinţă, fără niciun efort, cronologia exactă a lucrărilor autorilor mei iubiţi. N-aş fi putut în niciun caz gândi că Apollinaire a scris *Alcools* după *Calligrammes,* fiindcă dacă aşa ar fi stat lucrurile, ar fi fost un alt poet, opera lui ar fi avut alt sens! Îmi place fiecare tablou de Picasso pentru el însuşi, dar şi întreaga operă a lui Picasso privită ca un lung drum, ale cărui etape, în succesiunea lor, le cunosc pe de rost. Faimoasele întrebări metafizice: de unde venim? încotro ne îndreptăm? au, în artă, un sens concret şi limpede, şi nu rămân deloc fără răspuns.

Istorie şi valoare

Să ne închipuim că un compozitor contemporan compune o sonată asemănătoare, prin forma ei, prin armoniile şi melodiile ei, cu sonatele lui Beethoven. Să ne închipuim chiar că respectiva sonată e atât de magistral compusă încât, dacă ar fi fost într-adevăr compusă de Beethoven, ar fi făcut parte dintre capodoperele sale. Cu toate astea, oricât de minunată ar fi, dacă ar fi semnată de un compozitor contemporan ar stârni

râsul. În cel mai bun caz, autorul ei ar fi aplaudat ca un virtuoz al pastişei.

Cum vine asta? Simţim o plăcere estetică ascultând o sonată de Beethoven şi n-o simţim ascultând alta, compusă în acelaşi stil şi având acelaşi farmec, dar semnată de un contemporan de-al nostru? Nu reprezintă asta culmea ipocriziei? În loc să fie spontană, dictată de sensibilitatea noastră, senzaţia de frumuseţe este deci cerebrală, condiţionată de cunoaşterea unei date?

Nu-i nimic de făcut: conştiinţa istorică este în aşa măsură inerentă percepţiei noastre artistice, încât acest anacronism (o operă de Beethoven datând din zilele noastre) ar fi resimţit *spontan* (adică fără nicio ipocrizie) drept ridicol, fals, necuviincios, monstruos chiar. Conştiinţa continuităţii este atât de puternică în noi încât intervine în perceperea fiecărei opere de artă.

Jan Mukařovský, întemeietorul esteticii structuraliste, scria la Praga în 1932: „Numai presupunerea valorii estetice obiective dă un sens evoluţiei istorice a artei.” Altfel spus: dacă nu există valoare estetică, istoria artei nu este altceva decât un imens depozit de opere a căror suită cronologică nu are nici un sens. Şi invers: valoarea estetică poate fi percepută numai în contextul evoluţiei istorice a unei arte.

Dar despre ce valoare estetică obiectivă putem vorbi, dacă fiecare naţiune, fiecare perioadă istorică, fiecare grup social are propriile sale gusturi? Din punct de vedere sociologic, istoria unei arte nu are sens în sine, ea face parte din istoria unei societăţi, la fel ca istoria veşmintelor ei, a riturilor ei funerare şi nupţiale, a sporturilor şi sărbătorilor ei. Cam aşa e tratat romanul în articolul pe care i-l consacră *Enciclopedia* lui Diderot şi d’Alembert. Autorul textului în cauză, cavalerul de Jaucourt, recunoaşte că romanul are o largă răspândire („aproape toată lumea îl citeşte”), o influenţă morală (uneori utilă, alteori nocivă), dar nicio valoare specifică proprie; de altfel, nu menţionează aproape nici un romancier dintre cei pe care-i admirăm astăzi: nici pe Rabelais, nici pe Cervantes, nici pe Quevedo, nici pe Grimmelshausen, nici pe Defoe, nici pe Swift, nici pe Smollett, nici pe Lesage, nici pe abatele Prévost; romanul nu reprezintă pentru cavalerul de Jaucourt o artă sau o istorie autonome.

Rabelais şi Cervantes. Faptul că enciclopedistul nu i-a numit nu e câtuşi de puţin scandalos; lui Rabelais puţin îi păsa dacă e romancier sau nu, iar Cervantes credea că scrie un epilog sarcastic la literatura fantastică a epocii precedente; niciunul, nici celălalt nu se socoteau „întemeietori". Abia *a posteriori,* treptat, practica artei romanului le-a atribuit acest statut. Şi el le-a fost atribuit nu fiindcă ar fi fost primii care au scris romane (au existat mulţi alţi romancieri înaintea lui Cervantes), ci fiindcă operele lor făceau inteligibilă, mai bine decât celelalte, *raţiunea de a fi a* acestei noi arte epice; fiindcă reprezentau pentru succesorii lor primele mari *valori* romaneşti; şi abia când a început să se recunoască în roman o valoare – o valoare specifică, o valoare estetică –, au putut apărea romanele, în succesiunea lor, ca o istorie.

Teoria romanului

Fielding a fost imul dintre primii romancieri capabili să gândească o poetică a romanului; fiecare din cele optsprezece părţi ale lui *Tom Jones* se deschide printr-un capitol dedicat unui soi de teorie a romanului (teorie facilă şi glumeaţă; fiindcă aşa teoretizează romancierul: ţinând morţiş la propriul său limbaj, fugind ca de ciumă de jargonul erudiţilor).

Fielding şi-a scris romanul în 1749, deci la două secole după *Gargantua* şi *Pantagruel,* la un secol şi jumătate după *Don Quijote, şi* totuşi, deşi se revendică de la Rabelais şi Cervantes, romanul este în continuare, pentru el, o artă nouă, în aşa măsură încât Fielding se declară pe sine drept „întemeietor al unei noi provincii în republica literelor…" Această „nouă provincie" este atât de nouă încât nici n-are un nume încă! mai exact, are în engleză două nume, nove*i şi* român*ce, dar* Fielding evită să le folosească deoarece, abia descoperită, „noua provincie" este deja invadată de „un puhoi de romane stupide şi povestiri monstruoase (*a swarm of foolish novels and monstruous romances*)". Pentru a nu fi băgat în aceeaşi oală cu cei pe care-i dispreţuieşte, el „evită cu grijă termenul «roman»", desemnând noua artă printr-o formulă destul de alambicată, dar remarcabil de exactă: o „lucrare prosai-comico-epică (*prosai-comi-epic writing*)"[1].

[1] Citatele urmează ediţia: Henry Fielding*, Tom Jones. Povestea unui copil*

Fielding încearcă să definească arta în cauză, adică să-i determine *raţiunea de a fi,* să delimiteze domeniul de realitate pe care trebuie să-l lumineze, să-l exploreze, să-l surprindă: „vom înfăţişa deocamdată, ca să potolim foamea cititorului, *firea omenească."* Banalitatea acestei afirmaţii e numai aparentă; pe atunci, lumea vedea, în roman, o suită de povestiri amuzante, edificatoare, distractive, dar atât; nimeni nu i-ar fi atribuit un scop atât de general, şi deci atât de exigent, de serios, precum examinarea „firii omeneşti"; nimeni n-ar fi ridicat romanul la rangul unei reflecţii asupra omului ca atare.

În *Tom Jones,* Fielding se opreşte brusc în mijlocul naraţiunii pentru a declara că unul dintre personaje îl uimeşte; comportamentul lui îi apare drept „absurditatea cea mai inexplicabilă care a intrat vreodată în mintea acestei stranii şi nemaivăzute făpturi care e omul"; într-adevăr, uimirea în faţa a ceea ce este „inexplicabil" în „această stranie şi nemaivăzută făptură care e omul" reprezintă pentru Fielding cel dintâi îndemn de a scrie un roman, raţiunea însăşi de a-l *inventa.* „Invenţia" (şi în engleză se spune *invention)* este cuvântul-cheie pentru Fielding; el îşi are originea în cuvântul latinesc *invenţia,* care înseamnă *descoperire* (*discovery, finding out);* inventându-şi romanul, romancierul descoperă un aspect până atunci necunoscut, ascuns, al „firii omeneşti"; invenţia romanescă reprezintă deci un act de cunoaştere pe care Fielding îl defineşte drept „a pătrunde repede şi temeinic adevărata esenţă a subiectelor meditaţiei noastre *(a quick and sagacious penetration into the true essence of all the objects ofour contemplation*)"*.* (Frază remarcabilă; adverbul „repede" – *quick* – lasă să se înţeleagă că e vorba de un act de cunoaştere specific în care intuiţia joacă un rol fundamental.)

Dar care este forma acestei „lucrări prosai-comico-epice"? „Întemeietor al unei noi provincii literare, am libertatea să stabilesc orice legi îmi plac", declară Fielding, apărându-se dinainte împotriva tuturor normelor pe care ar vrea să i le decreteze „grefierii literaturii" care simt, în ochii lui, criticii; romanul se defineşte pentru el – şi asta mi se pare esenţial – prin *raţiunea sa de a fi;* prin domeniul de realitate pe care trebuie să-l „descopere"; forma lui, în schimb, ţine de o libertate

---

găsit, vol. I-IV, trad rom. Al. Iacobescu revăzută de Ion Pas, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967. (*N.t.*)

pe care nimeni n-o poate limita şi a cărei evoluţie va constitui o surpriză perpetuă.

Bietul Alonso Quijada

Bietul Alonso Quijada a vrut să se ridice la rangul personajului legendar al cavalerului rătăcitor. Pentru întreaga istorie a literaturii, Cervantes a reuşit exact opusul: a coborât un personaj legendar de pe soclu: în lumea prozei. Proza: acest cuvânt nu înseamnă doar un limbaj neversificat; înseamnă deopotrivă caracterul concret, cotidian, corporal al vieţii. A spune că romanul este arta prozei nu reprezintă un truism; cuvântul defineşte sensul profund al acestei arte. Lui Homer nici nu-i trece prin cap să se întrebe dacă, după numeroasele lor lupte corp la corp, Ahile şi Aiax şi-au păstrat toţi dinţii în gură. Pentru Sancho şi pentru don Quijote însă, dinţii sunt o preocupare permanentă, dinţii care dor, dinţii lipsă. „[…] trebuie să înţelegi, Sancho, că […] un dinte e mult mai de preţ decât un diamant.”[2]

Dar proza nu înseamnă doar partea neplăcută sau vulgară a vieţii, ea înseamnă totodată şi o frumuseţe până atunci ignorată: frumuseţea sentimentelor modeste, de pildă prietenia plină de familiaritate pe care Sancho i-o poartă lui don Quijote. Acesta din urmă îl ceartă pe Sancho pentru că vorbeşte vrute şi nevrute, susţinând că în nicio carte cavalerească un scutier nu cutează să-i vorbească stăpânului său pe-un asemenea ton. Bineînţeles că nu: prietenia lui Sancho este una dintre noile frumuseţi ale prozei descoperite de Cervantes: „[…] şi un copil ar putea să-l încredinţeze că-i noapte în vremea amiezii, şi pentru curăţia asta a lui mi-e drag ca ochii din cap, oricâte nerozii ar tot face”, spune Sancho.

Moartea lui don Quijote e cu atât mai mişcătoare cu cât este prozaică, adică lipsită de orice urmă de patetism. După ce-şi dictează testamentul, el zace vreme de trei zile în agonie, înconjurat de cei care-l iubesc: şi totuşi, „lucrul acesta nu-i împiedica […] pe nepoată să mănânce, pe chelăreasă să bea în sănătatea unuia şi altuia şi pe Sancho să mai huzurească şi el,

[2] Citatele urmează ediţia: Miguel de Cervantes Saavedra, *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha,* trad. rom. Ion Frunzetti şi Edgar Papu, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969. *(N.t.)*

căci gândul moştenirii mai şterge întrucâtva sau mai stâmpără în cugetul moştenitorului mâhnirea pe care-i firesc s-o lase după el răposatul”.

Don Quijote îi explică lui Sancho că Homer şi Virgiliu nu zugrăveau personajele „aşa cum au fost, ci aşa cum ar fi trebuit să fie, ca să rămână drept pildă de virtuţile lor pentru cei ce vor veni”. Or, don Quijote însuşi este orice vreţi, numai un exemplu de urmat nu. Personajele romaneşti nu cer să fie admirate pentru virtuţile lor. Ele cer să fie înţelese, ceea ce e cu totul altceva. Eroii de epopee învinG sau, dacă sunt învinşi, îşi păstrează măreţia până la ultima suflare. Don Quijote e învins. Dar fără nici o măreţie. Căci, de la bun început, totul e limpede: viaţa omului ca atare este o înfrângere. Singurul lucru care ne rămâne de făcut în faţa acestei ineluctabile înfrângeri pe care o numim viaţă este de a încerca s-o înţelegem. Iată adevărata *raţiune de a fi a* artei romanului.

Despotismul „story”-ului

Tom Jones este un copil găsit; locuieşte în conacul de la ţară al lordului Allworthy care îl ocroteşte şi-i oferă o educaţie; ajuns la vârsta tinereţii, se îndrăgosteşte de Sophie, fiica unui vecin extrem de bogat, iar când dragostea lui iese în vileag (la sfârşitul părţii a şasea), duşmanii îl calomniază cu atâta perfidie încât Allworthy, furios, îl alungă; începe atunci pentru erou o lungă rătăcire (amintind de compoziţia romanului „picaresc”, în care un singur protagonist, un „picaro”, trăieşte o suită de aventuri, întâlnind de fiecare dată alte şi alte personaje) şi abia spre sfârşit (în părţile a şaptesprezecea şi a optsprezecea) romanul revine la intriga principală: după un vârtej de dezvăluiri surprinzătoare, misterul originii lui Tom se explică: este copilul din flori al scumpei surori a lui Allworthy, moartă de mult; Tom iese învingător şi se însoară, în ultimul capitol al romanului, cu mult-iubita lui Sophie.

Când Fielding îşi proclamă totala libertate faţă de forma romanescă, el se gândeşte mai presus de toate la refuzul său de a permite ca romanul să fie redus la această înlănţuire cauzală de fapte, de gesturi, de vorbe, pe care englezii o numesc „story” şi care pretinde că alcătuieşte sensul şi esenţa unui roman; împotriva acestei puteri absolutiste a „story”-ului, el revendică

tocmai dreptul de a întrerupe naraţiunea „unde va voi şi când va voi”, intervenind cu propriile comentarii şi reflecţii, altfel spus, cu *digresiuni.* Totuşi, utilizează şi el „story”-ul, ca şi cum asta ar fi singura bază capabilă să asigure unitatea unei compoziţii, să lege începutul de sfârşit. Aşa se face că l-a încheiat pe *Tom Jones* (chiar dacă, poate, cu un tăinuit zâmbet ironic) prin gongul de „happy-end” al unei căsătorii.

Privit din această perspectivă, *Tristram Shandy,* scris după aproape cincisprezece ani, apare drept prima detronare radicală şi totală a „story”-ului. În vreme ce, pentru a nu se sufoca în coridorul nesfârşit al unei înlănţuiri cauzale a întâmplărilor, Fielding deschidea pretutindeni larg ferestrele digresiunilor şi episoadelor, Steme renunţă complet la „story”; romanul său nu reprezintă decât o singură digresiune multiplicată, un singur dans exuberant de episoade a căror unitate, deliberat fragilă, bizar de fragilă, e însăilată doar prin câteva personaje originale şi prin acţiunile lor microscopice, a căror frivolitate stârneşte râsul.

Ne place să-l comparăm pe Steme cu marii revoluţionari ai formei romaneşti din secolul XX; pe drept cuvânt, numai că Steme nu era un „poet blestemat”; era aplaudat de un public foarte larg; grandiosul său act de detronare a fost înfăptuit cu zâmbetul pe buze, râzând, în glumă. Nimeni nu-i reproşa de altminteri că ar fi dificil şi de neînţeles; dacă îşi irita cititorii, era mai degrabă prin uşurătatea, prin frivolitatea sa, şi mai cu seamă prin şocanta *insignifianţă* a subiectelor pe care le trata.

Cei care-i reproşau această insignifianţă aleseseră cuvântul potrivit. Să ne amintim însă ce spunea Fielding: „vom înfăţişa deocamdată, ca să potolim foamea cititorului, *firea omenească*”. Or, sunt oare marile acţiuni dramatice cea mai bună cheie pentru înţelegerea „firii omeneşti”? Nu se ridică ele, mai degrabă, ca un zid care ascunde viaţa aşa cum este ea? Una dintre cele mai mari probleme cu care suntem confruntaţi nu e oare tocmai insignifianţa?

Nu reprezintă ea soarta noastră? Şi dacă da, soarta asta e şansa sau blestemul nostru? Umilirea sau, dimpotrivă, alinarea noastră, evadarea noastră, idila, refugiul nostru?

Întrebările de mai sus erau neaşteptate şi provocatoare. Şi tocmai jocul formal din *Tristram Shandy* a permis ca ele să fie puse. În arta romanului, descoperirile existenţiale şi

transformarea formei sunt inseparabile.

În căutarea timpului present

Don Quijote era pe moarte, şi totuşi „lucrul acesta nu-i împiedica [...] pe nepoată să mănânce, pe chelăreasă să bea în sănătatea unuia şi altuia şi pe Sancho să mai huzurească şi el". Pentru o clipă, fraza aceasta dă la o parte cortina care ascundea proza vieţii. Dar dacă am vrea să examinăm această proză şi mai îndeaproape? În amănunt? Clipă de clipă? Buna dispoziţie a lui Sancho prin ce se manifestă? E vorbăreţ? Stă la taclale cu cele două femei? Despre ce? Stă tot timpul lângă patul stăpânului său?

Prin definiţie, naratorul povesteşte ce s-a întâmplat. Dar fiecare mic eveniment, de îndată ce devine trecut, îşi pierde caracterul concret şi se preschimbă într-o umbră. Naraţiunea este o amintire, deci un rezumat, o simplificare, o abstracţie. Adevăratul chip al vieţii, al prozei vieţii, nu se găseşte decât în timpul prezent. Cum să povesteşti însă întâmplări trecute, restituindu-le în acelaşi timp timpul prezent pe care l-au pierdut? Arta romanului a găsit răspunsul: prezentând trecutul în *scene.* Scena, chiar povestită la timpul trecut, reprezintă, ontologic vorbind, prezentul: o vedem şi o auzim; se desfăşoară în faţa noastră, aici şi acum.

Când îi citeau pe Fielding, cititorii săi deveneau *ascultători* fascinaţi de un om sclipitor care-i ţinea cu respiraţia tăiată prin ceea ce le povestea. Balzac, după circa optzeci de ani, i-a transformat pe cititori în *spectatori* ce privesc un ecran (un ecran de cinematograf *avant la lettre*) pe care magia sa de romancier proiecta scene de care nu-şi puteau dezlipi privirea.

Fielding nu inventa poveşti imposibile sau incredibile; dar verosimilitatea poveştii era ultima lui preocupare; nu voia să-şi uimească ascultătorii prin iluzia realităţii, ci prin vraja povestirii sale, a observaţiilor sale neaşteptate, a situaţiilor surprinzătoare pe care le crea. Invers, când magia romanului a început să constea în evocarea vizuală şi acustică a scenelor, *verosimilitatea a devenit regula regulilor.* Condiţia *sine qua non* pentru ca cititorul să creadă ceea ce vede.

Pe Fielding îl interesa prea puţin viaţa cotidiană (n-ar fi crezut în ruptul capului că banalitatea putea deveni într-o zi un mare

subiect de roman); nu se prefăcea că ascultă cu microfoane secrete gândurile care treceau prin mintea personajelor sale (le privea din afară şi făcea ipoteze lucide şi adesea bizare cu privire la psihologia lor); descrierile îl plictiseau şi nu se oprea nici la aparenţa fizică a eroilor săi (nu veţi afla ce culoare aveau ochii lui Tom), nici la fundalul istoric al romanului; naraţiunea sa plutea vesel pe deasupra scenelor, din care nu evoca decât fragmentele ce i se păreau indispensabile pentru claritatea intrigii şi pentru reflecţie; Londra, unde îşi află deznodământul destinul lui Tom, seamănă mai degrabă cu un mic cerc imprimat pe o hartă decât cu o metropolă reală: străzile, pieţele, palatele nu simt descrise şi nici măcar numite.

Secolul XIX a luat naştere în deceniile de pârjol care au transfigurat, în mai multe reprize şi radical, întreaga Europă. În existenţa omului, s-a schimbat atunci ceva fundamental: Istoria a devenit experienţa fiecăruia în parte; omul a început să înţeleagă că nu murea în aceeaşi lume în care se născuse; ceasul Istoriei a prins să bată orele cu glas tare, pretutindeni, chiar şi în interiorul romanelor, al căror timp a fost, numaidecât, numărat şi datat. Forma fiecărui obiect, oricât de neînsemnat, a fiecărui scaun, a fiecărei fuste a fost marcată de dispariţia (transformarea) sa viitoare. S-a intrat în epoca descrierilor. (Descriere: compasiune pentru efemer; salvarea perisabilului.) Parisul lui Balzac nu seamănă cu Londra lui Fielding; pieţele lui au nume, casele au culori, străzile sunt pline de mirosuri şi zgomote, e Parisul unui moment anume. Parisul aşa cum nu fusese înainte şi aşa cum n-avea să mai fie vreodată. Şi fiecare scenă a romanului e marcată (fie şi numai prin forma unui scaun sau prin croiala unui costum) de Istorie care, odată ieşită din umbră, modelează şi remodelează întruna chipul lumii.

O nouă constelaţie s-a aprins pe cerul boltit deasupra drumului parcurs de romanul intrat în secolul său de glorie, secolul popularităţii sale, al puterii sale; s-a statornicit atunci o „idee despre ce este romanul”, o idee ce va domni asupra artei romanului până la Flaubert, până la Tolstoi, până la Proust; ea va ascunde sub vălul unei cvasi-uitări romanele secolelor precedente (amănunt incredibil: Zola n-a citit niciodată *Legăturile primejdioasei)* şi va îngreuna transformarea viitoarea a romanului.

Multiplele semnificaţii ale cuvântului „istorie”

„Istoria Germaniei”, „istoria Franţei”: în cele două expresii determinativul e diferit, dar noţiunea de istorie păstrează acelaşi sens. „Istoria omenirii”, „istoria tehnicii”, „istoria ştiinţei”, „istoria cutării sau cutării arte”: aici nu numai determinativul e diferit, ci însuşi cuvântul „istorie” înseamnă de fiecare dată altceva.

Renumitul medic A inventează o metodă genială pentru tratamentul unei boli. Dar peste zece ani, medicul B elaborează altă metodă, mai eficientă, astfel încât metoda precedentă (deşi genială) e abandonată şi uitată. Istoria ştiinţei are caracteristicile progresului.

Aplicată artei, noţiunea de istorie n-are nimic de-a face cu progresul; ea nu implică perfecţionare, creştere; seamănă cu o călătorie întreprinsă pentru a explora teritorii necunoscute şi a le înscrie pe o hartă. Ambiţia romancierului nu e de a face mai bine decât predecesorii săi, ci de a vedea ceea ce ei n-au văzut, de a spune ceea ce n-au spus. Poetica lui Flaubert n-o desconsideră pe cea a lui Balzac, la fel cum descoperirea Polului Nord nu face să devină caducă descoperirea Americii.

Istoria tehnicii depinde prea puţin de om şi de libertatea sa; ascultând de propria ei logică, ea nu poate fi diferită de cea care a fost sau de cea care va fi; în acest sens, ea este *inumană*; dacă Edison n-ar fi inventat becul, l-ar fi inventat altcineva. Dar dacă

Laurence Sterne n-ar fi avut ideea nebunească de a scrie un roman fără „story”, nimeni n-ar fi făcut-o în locul lui, iar istoria romanului n-ar fi cea pe care o cunoaştem.

„O istorie a literaturii, spre deosebire de istoria pur şi simplu, n-ar trebui să cuprindă decât nume de victorii, de vreme ce înfrângerile nu simt aici victorii pentru nimeni.” Această frază luminoasă a lui Julien Gracq trage ultimele consecinţele din faptul că istoria literaturii, „spre deosebire de istoria pur şi simplu”, nu este o istorie a evenimentelor, ci *istoria valorilor.* Fără bătălia de la Waterloo, istoria Franţei ar fi de neînţeles. Dar bătăliile pierdute ale micilor şi chiar ale marilor scriitori nu-şi află locul decât în uitare.

Istoria „pur şi simplu”, istoria omenirii, este istoria lucrurilor care nu mai există şi nu participă direct la viaţa noastră. Istoria

artei, întrucât este istoria valorilor, deci a lucrurilor care ne sunt necesare, este întotdeauna prezentă, întotdeauna cu noi; ascultăm Monteverdi şi Stravinski în acelaşi concert.

Şi întrucât se află întotdeauna cu noi, valoarea operelor de artă este mereu pusă sub semnul întrebării, apărată, judecată, rejudecată. Dar cum să fie judecată? În domeniul artei nu există pentru asta o măsură exactă. Fiecare judecată estetică este un *pariu personal;* dar un pariu care nu se închide în subiectivitatea lui, ci înfruntă alte judecăţi, încearcă să fie recunoscut, aspiră la obiectivitate. În conştiinţa colectivă, pe întreaga durată care se întinde de la Rabelais până în zilele noastre, istoria romanului se află astfel într-o perpetuă transformare la care participă competenţa şi incompetenţa, inteligenţa şi prostia, şi mai presus de toate uitarea care-şi sporeşte încontinuu imensul cimitir unde, alături de nonvalori, zac valori subestimate, necunoscute sau uitate. Această nedreptate inevitabilă face ca istoria artei să fie profund *umană.*

Frumuseţea unei bruşte densităţi a vieţii

În romanele lui Dostoievski, se anunţă neîncetat cât e ceasul: „Era ora nouă dimineaţa" este prima frază din *Idiotul*; în acel moment, dintr-o pură coincidenţă (da, romanul începe printr-o enormă coincidenţă!), trei personaje care nu s-au văzut niciodată se întâlnesc într-un compartiment de tren: Mîşkin, Rogojin, Lebedev; în conversaţia lor apare curând eroina romanului, Nastasia Filippovna. E ora unsprezece. Mîşkin sună la uşa generalului Epancin, e douăsprezece şi jumătate, cinează cu nevasta generalului şi cele trei fiice ale sale; în cadrul discuţiei, reapare Nastasia Filippovna: aflăm că un anume Toţki, care a întreţinut-o, ţine morţiş s-o mărite cu Ganea, secretarul lui Epancin, şi că, în seara aceea, în timpul seratei organizate cu prilejul împlinirii vârstei de douăzeci şi cinci de ani, ea va trebui să-şi anunţe hotărârea. La sfârşitul cinei, Ganea îl duce pe Mîşkin în apartamentul familiei sale unde, deşi nimeni nu-i aştepta, sosesc Nastasia Filippovna şi, la scurt timp după ea, la fel de inopinat (fiecare scenă la Dostoievski e ritmată de sosiri inopinate), Rogojin, beat, însoţit de alţi beţivi. Serata la Nastasia se desfăşoară într-o atmosferă de excitaţie: Toţki aşteaptă, nerăbdător, anunţul căsătoriei, Mîşkin şi Rogojin îşi declară

amândoi dragostea faţă de Nastasia, iar Rogojin îi dă în plus un pachet cu o sută de mii de ruble pe care ea îl aruncă în sobă.

Serata se încheie târziu în noapte şi odată cu ea se încheie prima din cele patru părţi ale romanului: în circa două sute cincizeci de pagini, cincisprezece ore ale unei zile şi nu mai puţin de patru decoruri: trenul, casa Epancin, apartamentul lui Ganea, apartamentul Nastasiei.

Până la Dostoievski, o asemenea concentrare de întâmplări într-un interval de timp atât de scurt şi într-un spaţiu atât de îngust nu se putea vedea decât la teatru. În spatele unei extreme dramatizări a acţiunilor (Ganea îl pălmuieşte pe Mîşkin, Varia îl scuipă în obraz pe Ganea, Rogojin şi Mîşkin fac declaraţii de dragoste aceleiaşi femei în acelaşi moment), tot ce face parte din viaţa cotidiană dispare. Aşa arată poetica romanului la Scott, la Balzac, la Dostoievski; romancierul vrea să spună totul prin intermediul unor scene; dar descrierea unei scene ocupă prea mult loc; necesitatea de a păstra suspansul cere o extremă densitate a acţiunilor; de aici, paradoxul: romancierul vrea să păstreze întreaga verosimilitate a prozei vieţii, dar scena devine atât de bogată în evenimente, atât de plină de coincidenţe, încât îşi pierde caracterul prozaic şi verosimilitatea.

Cu toate astea, eu nu văd în această teatralizare a scenei o simplă necesitate tehnică şi încă mai puţin un defect. Fiindcă respectiva acumulare de întâmplări, cu tot ce poate avea ea excepţional şi aproape incredibil, e mai întâi de toate fascinantă! Când se petrece în propria noastră viaţă – cine ar putea-o nega – ne uimeşte! Ne încântă! Devine de neuitat! Scenele din Balzac şi din Dostoievski (ultimul mare balzacian al formei romaneşti) reflectă o frumuseţe absolut specială, o frumuseţe foarte rară, desigur, dar totuşi reală, pe care orişicine a cunoscut-o (sau măcar a trecut pe lângă ea) în cursul propriei sale vieţi.

Îmi revine în amintire Boemia libertină a tinereţii mele: prietenii mei declarau că nu există experienţă mai minunată pentru un bărbat decât să aibă succesiv trei femei în cursul aceleiaşi zile. Dar nu ca urmare automată a unei partide de sex în grup, ci ca aventură individuală, profitând de un concurs neaşteptat de împrejurări, de surprize, de bruşte seducţii. Această „zi a celor trei femei”, extrem de rară, aproape un vis, avea un farmec strălucitor care – îmi dau seama astăzi – nu

consta în vreo performanţă sexuală sportivă, ci în *frumuseţea epică* a unei suite rapide de întâlniri în care, comparată cu femeia precedentă, fiecare femeie apărea şi mai specială, iar cele trei trupuri semănau cu trei lungi note cântate fiecare la un instrument diferit, unite într-un singur acord. Era o frumuseţe absolut specială, *frumuseţea unei bruşte densităţi a vieţii.*

Puterea banalităţii

În 1879, la a doua ediţie a *Educaţiei sentimentale* (prima apăruse în 1869), Flaubert a făcut schimbări în dispunerea alineatelor n-a împărţit nici un alineat în mai multe, dar le-a legat adesea în paragrafe mai lungi. Faptul, mi se pare, dezvăluie profunda sa intenţie estetică: *deteatralizarea* romanului; dedramatizarea („debalzacizarea”) lui; includerea unei acţiuni, a unui gest, a unei replici într-un ansamblu mai larg; dizolvarea lor în apa curgătoare a cotidianului.

Cotidianul. El nu înseamnă doar plictiseală, banalitate, repetitivitate, mediocritate; ci şi frumuseţe; de pildă, vraja atmosferei; toată lumea cunoaşte această vrajă din propria experienţă de viaţă: o muzică în surdină venită dintr-un apartament vecin; vântul care cutremură uşor fereastra; glasul monoton al unui profesor pe care o studentă suferind din dragoste îl aude fără să-l asculte; aceste împrejurări banale pun o pecete de inimitabilă singularitate pe un eveniment intim, care se fixează astfel devenind de neuitat.

Flaubert a mers însă şi mai departe în examinarea banalităţii cotidiene. E ora unsprezece dimineaţa. Emma vine la întâlnirea din catedrală şi îi întinde fără un cuvânt lui Léon, iubitul ei deocamdată platonic, scrisoarea prin care-l anunţă că nu mai vrea să se întâlnească cu el. Apoi se îndepărtează, îngenunchează şi se roagă; când se ridică, apare un ghid care le propune să viziteze biserica. Ca să torpileze întâlnirea, Emma acceptă, şi cuplul e silit să se proţăpească în faţa unui mormânt, să ridice capul spre statuia ecvestră a mortului, să treacă la alte morminte şi alte statui şi să asculte expunerea ghidului pe care Flaubert o reproduce în toată tâmpenia şi lungimea ei. Furios, nemaiputându-se stăpâni, Léon pune capăt vizitei, o trage pe Emma afară din biserică, opreşte o trăsură şi începe celebra scenă din care nu vedem şi n-auzim nimic, exceptând, din când

în când, glasul unui bărbat din interiorul trăsurii poruncind vizitiului să se îndrepte într-o direcţie mereu alta, pentru ca plimbarea să continue iar scena de dragoste să nu ia sfârşit niciodată.

Una din cele mai faimoase scene erotice a fost declanşată de o banalitate totală: un plicticos inofensiv şi vorbăria lui neobosită. În teatru, o mare acţiune nu poate lua naştere decât dintr-o altă mare acţiune. Numai romanul a ştiut să descopere imensa şi misterioasa putere a banalităţii.

Frumuseţea unei morţi

Decese sinucide Anna Karenina? Aparent, totul e limpede: de ani de zile oamenii din lumea ei îi întorc spatele; suferă din pricina separării de fiul ei, Serioja; chiar dacă Vronski o iubeşte încă, se teme pentru dragostea ei; e istovită, surexcitată, bolnăvicios (şi pe nedrept) geloasă; se simte prinsă într-o situaţie fără ieşire. Da, toate astea sunt limpezi; dar suntem oare condamnaţi la sinucidere când suntem prinşi într-o situaţie fără ieşire? Atâţia oameni se obişnuiesc să trăiască în asemenea situaţii! Chiar dacă-i înţelegem tristeţea, sinuciderea Annei rămâne o enigmă.

Când află cumplitul adevăr despre identitatea sa, când o vede pe Iocasta spânzurată, Oedip îşi scoate ochii; încă de la naştere, a fost călăuzit de o necesitate cauzală, cu o certitudine matematică, spre acest deznodământ tragic. În schimb, Anna se gândeşte pentru prima oară la posibilitatea morţii în lipsa oricărui eveniment excepţional, în partea a şaptea a romanului; e vineri, cu două zile înainte de a se sinucide; frământată după o ceartă cu Vronski, îşi aminteşte brusc de fraza pe care a rostit-o, iritată, la câtva timp după ce a născut: „de ce n-am murit?”[3], oprindu-se îndelung asupra ei. (Să remarcăm: nu ea e cea care ajunge logic la ideea morţii, căutând o scăpare din situaţia fără ieşire; ideea îi este insuflată calm de o amintire.)

Se mai gândeşte o dată la moarte a doua zi, sâmbătă: îşi spune că „singurul mijloc de […] a-l pedepsi [pe Vronski] şi de a câştiga izbânda în lupta pe care o ducea împotriva lui” ar fi sinuciderea (deci sinuciderea nu ca o scăpare din situaţia fără

[3] Citatele urmează ediţia: Lev Tolstoi, *Anna Karenina,* trad. rom. M. Sevstos, Ştefana Velisar Teodoreanu şi R. Donici, Univers, Bucureşti, 1980. *(N.t.)*

ieşire, ci ca o răzbunare din dragoste); ca să poată dormi, ia un somnifer şi se pierde într-o reverie sentimentală despre moartea ei; îşi închipuie durerea lui Vronski aplecat peste trupul ei; apoi, dându-şi seama că moartea ei nu e decât o fantezie, simte o imensă bucurie de a trăi: „Nu! Orice, numai să trăiesc! Îl iubesc. Mă iubeşte şi el. Nu-i prima oară că se întâmplă, are să treacă."

Ziua următoare, duminică, e ziua morţii sale. De dimineaţă, cei doi se ceartă iarăşi şi, imediat după ce Vronski pleacă să-şi vadă mama la conacul de lângă Moscova, îi trimite un mesaj: „Sunt vinovată, întoarce-te acasă. Vreau să-ţi vorbesc. Vino, pentru numele lui Dumnezeu, mi-e frică." Apoi se hotărăşte să se ducă în vizită la Dolly, cumnata ei, pentru a-i mărturisi frământările prin care trece. Se suie în trăsură, se aşază şi-şi lasă gândurile să vagabondeze nestingherit. Nu e vorba de o reflecţie logică, e o activitate incontrolabilă a creierului în care toate se amestecă, frânturi de reflecţii, observaţii, amintiri. Trăsura care merge e un loc ideal pentru un asemenea monolog tăcut, pentru că lumea exterioară care-i trece pe dinaintea ochilor îi hrăneşte neîncetat gândurile: „ «Birou şi depozit». «Dentist». «Da, am să-i spun lui Dolly totul. […] Are să-mi fie ruşine, o să mă doară; dar îi voi spune totul…»"

(Lui Stendhal fi place să taie sunetul în mijlocul unei scene: nu mai auzim dialogul şi urmărim gândurile tainice ale unui personaj; e vorba întotdeauna de o cugetare extrem de logică şi condensată prin care Stendhal ne dezvăluie strategia eroului său care evaluează situaţia şi hotărăşte cum să acţioneze. Or, monologul tăcut al Annei nu e defel logic, nici măcar nu e o cugetare, ci fluxul a tot ce-i trece prin cap la un moment dat. Tolstoi anticipează astfel ceea ce, într-un mod mult mai sistematic, va practica, cincizeci de ani mai târziu, Joyce în romanul său *Ulise,* şi care se va numi *monolog interior* sau *stream of consciousness.* Tolstoi şi Joyce aveau aceeaşi obsesie: să surprindă ceea ce se petrece în mintea unui om într-un moment prezent care, în clipa următoare, va pieri pentru totdeauna. Există însă o diferenţă: cu monologul său interior, Tolstoi nu examinează, ca Joyce mai târziu, o zi obişnuită, cotidiană, banală, ci, dimpotrivă, examinează momentele decisive din viaţa eroinei sale. Şi asta e mult mai dificil, deoarece cu cât o situaţie e mai dramatică, mai neaşteptată, mai gravă, cu atât cel care o povesteşte are tendinţa să-i

estompeze caracterul concret, să-i uite proza ilogică şi să-i substituie logica implacabilă şi simplificată a tragediei. Examinarea tolstoiană a *proză unei sinucideri* este un tur de forţă; o „descoperire” ce nu-şi află egalul în istoria romanului şi nu şi-l va afla niciodată.)

Când ajunge la Dolly, Anna nu e în stare să-i spună nimic. Îşi ia rapid rămas-bun, se suie în trăsură şi pleacă; urmează al doilea monolog interior: scene de pe stradă, observaţii, asociaţii. Întoarsă acasă, găseşte telegrama lui Vronski care o anunţă că se află la ţară la mama lui şi nu se va întoarce înainte de zece seara. La ţipătul mişcător din dimineaţa acelei zile („Vino, pentru numele lui Dumnezeu, mi-e frică!”)/ Anna aştepta un răspuns la fel de mişcător şi, neştiind că Vronski nu i-a primit mesajul, se simte rănită; se hotărăşte să ia trenul ca să meargă în întâmpinarea lui; se află din nou în trăsură unde are loc al treilea monolog interior: scene de pe stradă, o cerşetoare care ţine un copil, „Ea crede că lumii îi e milă de dânsa. Dar oare nu suntem toţi aruncaţi pe lume ca să ne urâm şi să ne chinuim – pe noi înşine şi pe alţii?... Trec nişte liceeni râzând. Serioja?”

Coboară din trăsură şi se instalează în tren; aici intră în scenă o forţă nouă: urâţenia; de la fereastra compartimentului, pe peron, vede o femeie „urâtă” alergând; o „dezbrăcă în gând şi se îngrozi de sluţenia ei...”. Femeia e urmată de o fetiţă care „e schilodită sufleteşte şi se strâmbă”. Apare, „un mujic murdar, cu o şapcă de sub care ieşeau laţe încurcate de păr”. În fine, un cuplu se aşază în faţa ei; cei doi „îi păreau nesuferiţi”; „amândoi spuneau fel de fel de nimicuri”. Nici un gând raţional nu-i mai trece prin cap; percepţia ei estetică devine hipersensibilă; cu o jumătate de oră înainte să părăsească ea însăşi lumea aceasta, vede cum frumuseţea părăseşte lumea.

Trenul se opreşte, Arma coboară pe peron. I se înmânează un nou mesaj de la Vronski care confirmă că se va întoarce la ora zece. Continuă să umble în mulţime, cu simţurile agresate de pretutindeni de vulgaritate, de hidoşenie, de mediocritate. Un tren de marfă intră în gară. „Deodată, amintindu-şi de omul tăiat de tren în ziua primei sale întâlniri cu Vronski, ea înţelese ce avea de făcut.” Şi abia acum se hotărăşte să moară.

(„Omul tăiat de tren” de care-şi aminteşte era un muncitor de la căile ferate căzut sub roţile trenului exact în clipa în care ea l-a văzut pe Vronski pentru prima dată în viaţă. Ce vrea să

însemne asta, această simetrie, această încadrare a întregii ei poveşti de dragoste în motivul unei duble morţi în gară? Este o manipulare poetică a lui Tolstoi? Felul său de a se juca cu simbolurile?

Să recapitulăm situaţia: Anna s-a dus la gară ca să-l revadă pe Vronski, nu ca să se sinucidă; ajunsă pe peron, e *brusc* surprinsă de o amintire şi fascinată de prilejul *neaşteptat* de a da poveştii ei de dragoste o formă frumoasă şi desăvârşită; de a lega începutul de sfârşit prin acelaşi decor al gării, prin acelaşi motiv al morţii sub roţile trenului; fiindcă, fără s-o ştie, omul trăieşte sub fascinaţia frumuseţii, iar Anna, sufocată de urâţenia firii, a devenit cu atât mai sensibilă în faţa ei.)

Coboară câteva trepte şi se află lângă şine. Trenul de marfă se apropie. „Deodată o cuprinse im sentiment asemănător acelui pe care-l avea când se pregătea să intre în râu la scăldat…”

(Frază miraculoasă! Într-o singură clipă, ultima a vieţii ei, gravitatea extremă se asociază cu o amintire plăcută, obişnuită, uşoară! Chiar şi în clipa patetică a morţii sale, Arma e departe de parcursul tragic al lui Sofocle. Ea nu părăseşte parcursul misterios al prozei unde urâţenia stă alături de frumuseţe, unde raţionalul cedează în faţa ilogicului şi unde o enigmă rămâne o enigmă.)

„Anna […], strângându-şi capul între umeri, se aruncă pe mâini, sub vagon.”

Ruşinea de a te repeta

În timpul uneia din primele mele vizite la Praga după prăbuşirea regimului comunist în 1989, un prieten care trăise tot timpul acolo mi-a zis: de-un Balzac am avea noi nevoie. Fiindcă ce vezi tu aici reprezintă restaurarea unei societăţi capitaliste cu întreaga cruzime şi stupizenie pe care o comportă, cu vulgaritatea escrocilor şi a parveniţilor. Tâmpenia comercială a înlocuit tâmpenia ideologică. Ceea ce conferă însă pitoresc noii experienţe e faptul că o păstrează încă proaspătă în memorie pe cea veche, faptul că cele două experienţe s-au întrepătruns şi că Istoria, la fel ca în epoca lui Balzac, pune în scenă încurcături incredibile. Şi îmi relatează povestea unui bătrân, fost înalt funcţionar de partid care, cu douăzeci şi cinci

de ani în urmă, a acceptat ca fiica lui să se mărite cu fiul unei mari familii burgheze expropriate, căruia i-a asigurat imediat (drept cadou de nuntă) o minunată carieră; astăzi, aparatcikul îşi încheie viaţa în singurătate; familia ginerelui şi-a recuperat bunurile naţionalizate cândva, iar fetei îi e ruşine de tatăl ei comunist pe care nu îndrăzneşte să-l vadă decât în taină. Prietenul meu râde: îţi dai seama? Cuvânt cu cuvânt povestea lui moş Goriot! Omul puternic din timpul Terorii reuşeşte să-şi mărite cele două fiice cu „duşmani de clasă" care, mai târziu, în epoca Restauraţiei, nu mai vor să ştie de el, astfel încât sărmanul tată nu le mai poate întâlni niciodată în public.

Am râs amândoi multă vreme. Astăzi, mă opresc asupra acestui râs. De fapt, de ce am râs? Bătrânul aparatcik era oare chiar atât de ridicol? Ridicol fiindcă a repetat ceea ce trăise im altul? Dar nu repeta absolut nimic. Istoria se repeta. Iar pentru a te repeta trebuie să fii lipsit de ruşine, de inteligenţă, de gust. Ceea ce ne-a făcut să râdem este prostul gust al Istoriei.

Toate astea mă fac să mă întorc la îndemnul prietenului meu. Să fie oare adevărat că epoca pe care o trăim în Boemia are nevoie de un Balzac? Poate. Poate că pentru cehi ar fi instructiv să citească romane despre recapitalizarea ţării lor, un ciclu romanesc amplu şi bogat, cu multe personaje, scris în maniera lui Balzac. Dar niciun romancier demn de numele ăsta n-ar scrie un asemenea roman. Ar fi ridicol să scrii o nouă *Comedie umană.* Fiindcă dacă Istoria (cea a umanităţii) poate avea prostul gust de a se repeta, istoria artei nu suportă repetiţiile. Menirea artei nu e de a înregistra, ca o imensă oglindă, toate peripeţiile, toate variaţiunile, repetiţiile infinite ale Istoriei. Arta nu este o fanfară care calcă pe urmele Istoriei în marşul său. Menirea ei este de a crea propria sa istorie. Ceea ce va rămâne într-o bună zi din Europa nu e istoria ei repetitivă care, în sine, nu reprezintă nicio valoare. Singurul lucru care are şanse să dăinuie este istoria artelor sale.

PARTEA A DOUA
Die Weltliteratur

Maximum de diversitate în minimum de spaţiu

Fie că e naţionalist sau cosmopolit, cu rădăcini sau fără, un european este fundamental determinat de relaţia cu patria lui; după toate aparenţele, problematica naţională este în Europa mai complexă, mai gravă decât aiurea, în orice caz e diferită. La asta se adaugă o altă particularitate: alături de mari naţiuni, există în Europa mici naţiuni dintre care multe şi-au dobândit (sau redobândit) independenţa politică în ultimele două secole. Pesemne că existenţa lor m-a făcut să înţeleg că diversitatea culturală este marea valoare europeană. În perioada în care lumea Rusiei a vrut să remodeleze mica mea ţară după chipul şi asemănarea ei, mi-am formulat idealul Europei după cum urmează: *maximum de diversitate în minimum de spaţiu*; ruşii nu mai guvernează ţara mea natală, dar acest ideal se află într-o primejdie şi mai mare.

Toate naţiunile Europei trăiesc un destin comun, dar fiecare îl trăieşte diferit, pornind de la propriile sale experienţe particulare. Iată de ce istoria fiecărei arte europene (pictura, romanul, muzica etc.) apare ca o ştafetă în care diferitele naţiuni îşi trec, una alteia, aceeaşi torţă. Polifonia îşi are începutul în

Franţa, îşi continuă evoluţia în Italia, atinge o complexitate incredibilă în Ţările de Jos şi îşi află desăvârşirea în Germania, în opera lui Bach; avântul romanului englez din secolul XVIII e urmat de epoca romanului francez, apoi de romanul rusesc, apoi de cel scandinav etc. Dinamismul şi marea forţă a istoriei artelor europene simt de neconceput fără existenţa naţiunilor a căror experienţă diversă constituie un inepuizabil rezervor de inspiraţie.

Mă gândesc la Islanda. În secolele XIII şi XIV s-a născut acolo o operă literară de mai multe mii de pagini: saga. Nici francezii, nici englezii n-au creat în epoca respectivă o asemenea operă în proză în limba lor naţională! Să gândim până la capăt acest fapt: primul mare tezaur al prozei din Europa a fost creat în cea mai mică ţară europeană, care numără şi astăzi mai puţin de trei sute de mii de locuitori.

Inegalitatea ireparabilă

Numele München a devenit simbolul capitulării în faţa lui Hitler. Să precizăm însă: la München, în toamna anului 1938, cele patru mari puteri – Germania, Italia, Franţa şi Marea Britanie – au negociat soarta unei miri ţări căreia i-au negat până şi dreptul la cuvânt. Cei doi diplomaţi cehi au aşteptat o noapte întreagă, într-o încăpere izolată, pentru a fi conduşi, dimineaţa, prin nişte coridoare lungi, în marea sală unde Chamberlain şi Daladier, obosiţi, blazaţi, căscând, le-au anunţat verdictul fatal.

„O ţară îndepărtată despre care ştim puţine lucruri *(a far away country of which we know little).”* Aceste celebre cuvinte prin care Chamberlain încerca să justifice sacrificarea Cehoslovaciei erau adevărate. Există, în Europa, pe de o parte ţările mari, şi pe de alta ţările mici; există naţiunile instalate în marile săli de negocieri şi cele care aşteaptă toată noaptea în anticameră.

Ceea ce deosebeşte micile naţiuni de cele mari nu este criteriul cantitativ al numărului de locuitori; e ceva mai profund: existenţa lor nu este pentru ele ceva de la sine înţeles, ci este întotdeauna o problemă, un pariu, un risc; ele se află în defensivă în faţa Istoriei, acea forţă care le depăşeşte, care nu le ia în considerare, care nici măcar nu le observă. („Numai opunându-ne Istoriei ca atare, ne putem opune celei de azi”, scria Gombrowicz.)

Polonezii sunt la fel de numeroşi ca spaniolii. Numai că Spania este o veche putere care n-a fost niciodată ameninţată în existenţa ei, în vreme ce Istoria i-a învăţat pe polonezi ce înseamnă să nu existi. Lipsiţi de un stat propriu, ei au trăit vreme de peste un secol în anticamera morţii. „Polonia n-a pierit *încă”* este primul vers patetic al imnului lor naţional, şi acum circa cincizeci de ani, într-o scrisoare către Czeslaw Milosz, Witold Gombrowicz scria această frază care nu i-ar fi trecut prin minte nici unui spaniol: „Dacă peste o sută de ani, limba noastră va mai exista…”

Să încercăm să ne închipuim că saga islandeză ar fi fost scrisă în englezeşte. Numele eroilor ei ne-ar fi astăzi la fel de familiare ca numele lui Tristan sau don Quijote; caracterul ei estetic singular, oscilând între cronică şi ficţiune, ar fi provocat o serie întreagă de teorii; s-ar fi purtat dispute pentru a hotărî dacă putem sau nu s-o considerăm drept prima serie de romane

europene. Nu vreau să spun că saga a fost uitată; după secole de indiferenţă, ea este studiată în universităţile din lumea întreagă; ea ţine însă de „arheologia literaturii”, nu influenţează literatura vie.

Întrucât francezii nu sunt obişnuiţi să facă deosebirea între naţiune şi stat, îl caracterizez adesea pe Kafka drept scriitor ceh (era, într-adevăr, din 1918, cetăţean cehoslovac). Fireşte, este un nonsens. Kafka nu scris – e bine să reamintim – decât în germană şi se considera, fără niciun echivoc, scriitor german. Totuşi, să ne închipuim pentru o clipă că şi-ar fi scris cărţile în cehă. Cine l-ar cunoaşte astăzi? Înainte de a reuşi să-l impună pe Kafka în conştiinţa lumii, Max Brod a fost silit să depună eforturi supraomeneşti, vreme de douăzeci de ani, cu sprijinul celor mai mari scriitori germani! Chiar dacă un editor de la Praga ar fi reuşit să publice cărţile unui ipotetic Kafka ceh, niciunul dintre compatrioţii săi (adică niciun ceh) n-ar fi avut autoritatea necesară spre a face cunoscute lumii aceste texte extravagante scrise în limba unei ţări îndepărtate *„of which we know little”.* Nu, credeţi-mă, dacă ar fi fost ceh, nimeni nu l-ar fi cunoscut astăzi pe Kafka, nimeni.

Romanul lui Gombrowicz *Ferdydurke* a fost editat în poloneză în 1938. A trebuit să aştepte cincisprezece ani ca să fie în sfârşit citit şi refuzat de un editor francez. Şi au trebuit să treacă încă mulţi ani pentru ca francezii să-l poată găsi în librării.

Die Weltliteratur

O operă de artă poate fi situată în două contexte elementare: fie în cel al istoriei naţiunii (ceea ce numim *micul context),* fie în cel al istoriei supranaţionale a artei din care face parte (să-l numim *marele context).* Suntem obişnuiţi să privim muzica, în chipul cel mai firesc cu putinţă, în marele context: a şti care era limba maternă a lui Orlando di Lassus sau a lui Bach nu are cine ştie ce importanţă pentru muzicolog; dimpotrivă, fiind legat de limba în care a fost scris, un roman este studiat în toate universităţile lumii aproape exclusiv în micul context naţional. Europa n-a reuşit să-şi gândească literatura ca pe o unitate istorică, şi nu voi înceta să repet că acesta este eşecul său intelectual ireparabil. Fiindcă, rămânând la istoria romanului, Steme scrie ca o reacţie faţă de Rabelais, Diderot e inspirat de

Steme, Fielding se revendică mereu de la Cervantes, Stendhal se măsoară cu Fielding, tradiţia lui Flaubert se prelungeşte în opera lui Joyce, din reflecţia asupra lui Joyce îşi dezvoltă Broch propria poetică a romanului, iar Kafka îi face pe García Márquez să înţeleagă că poate să abandoneze tradiţia şi „să scrie altfel”.

Primul care a formulat cele spuse de mine mai sus a fost Goethe: „Literatura naţională nu mai reprezintă mare lucru astăzi, intrăm în epoca literaturii universale *(die Weltliteratur)* şi de fiecare dintre noi ţine să grăbim această evoluţie.” Iată, aşa-zicând, testamentul lui Goethe. Încă un testament trădat. N-avem decât să deschidem orice manual, orice antologie, literatura universală e prezentată astăzi ca o juxtapunere de literaturi naţionale. Ca o istorie a *literaturilor*! A literaturilor, la plural!

Şi totuşi, mereu subestimat de compatrioţii săi, Rabelais a fost cel mai bine înţeles de un rus: Bahtin; Dostoievski, de un francez: Gide; Ibsen, de un irlandez: G.B. Shaw; James Joyce, de un austriac: Hermann Broch; importanţa universală a generaţiei marilor nord-americani – Hemingway, Faulkner, Dos Passos – a fost subliniată mai întâi de scriitori francezi („în Franţa, sunt părintele unei mişcări literare”, scrie Faulkner în 1946, plângându-se de indiferenţa de care se izbeşte în ţara sa). Aceste câteva exemple nu sunt bizare excepţii de la regulă; nu, simt regula însăşi: reculul geografic îl îndepărtează pe observator de contextul local şi îi permite să cuprindă cu privirea *marele context* al literaturii universale *(Weltliteratur),* singurul capabil să reveleze *valoarea estetică* a unui roman, adică: aspectele până atunci necunoscute ale existenţei pe care acest roman a ştiut să le pună în lumină; noutatea formei pe care a ştiut s-o găsească.

Ce vreau să spun prin asta, că pentru a judeca un roman ne putem lipsi de cunoaşterea limbii în care a fost scris? Bineînţeles, exact asta vreau să spun! Gide habar n-avea de limba rusă, G.B. Shaw nu ştia norvegiană, Sartre nu l-a citit pe Dos Passos în original. Dacă romanele lui Witold Gombrowicz şi Danilo Kiš ar fi depins de judecata celor care ştiau poloneza şi sârbo-croata, radicala lor noutate estetică n-ar fi fost descoperită niciodată.

(Dar profesorii de literaturi străine? Misiunea lor absolut firească nu e oare de a studia operele în contextul oferit de

Weltliteratur? Nicio şansă. Pentru a-şi demonstra competenţa de experţi, ei se identifică ostentativ cu *micul context* naţional al literaturilor pe care le predau. Îi adoptă opiniile, gusturile, prejudecăţile. Nicio şansă deci: o operă este cel mai adânc împotmolită în provincia sa natală tocmai în universităţile străine.)

Provincialismul celor mici

Cum să definim provincialismul? Ca incapacitatea (sau refuzul) de a privi propria cultură în *marele context.* Există două feluri de provincialism: cel al marilor şi cel al micilor naţiuni. Marile naţiuni opun rezistenţă ideii goetheene de literatură universală fiindcă propria lor literatură li se pare suficient de bogată ca să nu aibă a se interesa de ceea ce se scrie în alte părţi. Kazimierz Brandys o spune în *Caiete, Paris 1985–1987*: „Studentul francez are lacune mai mari în cunoaşterea culturii universale decât studentul polonez, dar el îşi poate permite, fiindcă propria sa cultură conţine mai mult sau mai puţin toate aspectele, toate posibilităţile şi fazele evoluţiei mondiale.”

Micile naţiuni simt reticente faţă de *marele context* din motive exact opuse: ele ţin la mare preţ cultura universală, dar aceasta le apare drept ceva străin, un cer aflat deasupra capului, îndepărtat, inaccesibil, o realitate ideală cu care literatura lor naţională are prea puţin de-a face. O mică naţiune le inculcă scriitorilor săi convingerea că-i aparţin doar ei. A-ţi aţinti privirea dincolo de graniţele patriei, a te alătura confraţilor din teritoriul supranaţional al artei e socotit un lucru pretenţios, un semn de dispreţ faţă de ai tăi. Şi întrucât micile naţiuni traversează adesea situaţii în care în joc e supravieţuirea lor, ele reuşesc cu uşurinţă să-şi prezinte atitudinea drept justificată din punct de vedere moral.

Franz Kafka vorbeşte despre asta în *Jurnalul* său; el observă literatura idiş şi literatura cehă din punctul de vedere al unei „mari” literaturi, adică al literaturii germane; o naţiune mică, spune el, manifestă un mare respect pentru scriitorii săi fiindcă aceştia îi dau motive de mândrie „faţă de mediul potrivnic”; literatura este, pentru o naţiune mică, „mai puţin o chestiune de istorie literară, cât o chestiune care interesează poporul”; şi tocmai această excepţională osmoză între literatură şi poporul

său „conduce la situaţia în care literatura îşi găseşte difuzarea în ţară doar cu condiţia să fie legată de lozincile politice”. Apoi el ajunge la această surprinzătoare observaţie: „Ceea ce în cadrul unor literaturi mai ample şi mai importante se desfăşoară de la sine şi constituie doar un subsol nu neapărat indispensabil al clădirii literare se petrece aici în plină lumină, iar ceea ce, în alte cazuri, nu duce decât la ivirea unor mici incidente de moment, poate fi aici prilejul unor decizii de viaţă şi de moarte.”[4] Aceste din urmă cuvinte îmi amintesc de un cor al lui Smetana (scris în 1864) pe versurile: „Bucură-te, bucură-te, o, corb nesătul, căci ţi se pregăteşte un fel pe cinste: de-un trădător de patrie vei avea parte…” Cum putea să profereze un muzician de talia lui o asemenea tâmpenie sângeroasă? Un păcat de tinereţe? Nu e o scuză; avea atunci patruzeci de ani. De altminteri, ce însemna, pe atunci, a fi „trădător de patrie”? A te înrola în comandouri ce-şi masacrau compatrioţii? Nici gând: era trădător fiecare ceh care alesese să părăsească Praga pentru a trăi la Viena în calmul vieţii germane. Exact cum a spus Kafka: ceea ce în altă parte „nu duce decât la ivirea unor mici incidente de moment poate fi aici prilejul unor decizii de viaţă şi de moarte”.

Spiritul posesiv al naţiunii faţă de artiştii săi se manifestă ca un *terorism al micului context* care reduce întreaga semnificaţie a operei la rolul pe care-l joacă ea în propria ţară. Deschid vechiul curs de compoziţie muzicală al lui Vincent d’Indy de la „Schola Cantorum” din Paris unde, pe la începutul secolului XX, s-a format o întreagă generaţie de muzicieni francezi. Există aici pasaje despre Smetana şi Dvořák, în special despre cele două cvartete de coarde ale lui Smetana. Şi ce aflăm? Un singur lucru, spus de mai multe ori în diferite forme: această muzică „cu aspect popular” este inspirată de „cântece şi dansuri naţionale”. Doar atât? Atât. O platitudine şi o eroare. Platitudine, fiindcă urme ale cântecelor populare găsim pretutindeni, la Haydn, la Chopin, la Liszt, la Brahms; eroare, fiindcă cele două cvartete ale lui Smetana simt tocmai o mărturie cum nu se poate mai personală, scrisă sub impactul unei tragedii: Smetana îşi pierduse de curând auzul; cvartetele sale (splendide!) sunt, cum spunea, „vârtejul muzicii în mintea unui om care a surzit”. Cum

[4] Citatele urmează ediţia: Franz Kafka, *Jurnal.* 1910–1923, trad. rom. Mircea Ivănescu, Univers, Bucureşti, 1998. *(N.t.)*

a putut Vincent d'Indy să se înşele în halul ăsta? E foarte probabil că, necunoscând respectiva muzică, repeta ceea ce auzise. Judecata lui răspundea ideii pe care şi-o făcuse societatea cehă despre cei doi compozitori; pentru a exploata politic gloria lor (pentru a-şi putea manifesta mândria „faţă de mediul potrivnic"), ea adunase laolaltă petice de folclor găsite în muzica lor şi însăilase un drapel naţional pe care-l înălţa deasupra operei lor. Lumea nu făcea decât să accepte politicos (sau maliţios) interpretarea ce i se oferea.

Provincialismul celor mari

Dar provincialismul celor mari? Definiţia rămâne *aceeaşi:* incapacitatea (sau refuzul) de a privi propria cultură în *marele context.* Acum câţiva ani, înainte de sfârşitul ultimului secol, un ziar parizian a făcut o anchetă în rândul a treizeci de personalităţi aparţinând unui soi de *establishment* intelectual al momentului, jurnalişti, istorici, sociologi, editori şi câţiva scriitori. Fiecare trebuia să citeze, în ordinea importanţei, cele mai mari zece cărţi din întreaga istorie a Franţei; din aceste treizeci de liste s-a alcătuit apoi un palmares de o sută de cărţi; chiar dacă întrebarea pusă („care sunt cărţile care au făcut Franţa?") putea fi interpretată diferit, rezultatul oferă totuşi o idee destul de adecvată despre ceea ce membrii unei anumite elite intelectuale franceze consideră astăzi a fi important în literatura ţării lor.

Din această competiţie a ieşit învingător romanul *Mizerabilii* de Victor Hugo. Un scriitor străin va fi surprins. Neconsiderând vreodată că această carte e importantă pentru el sau pentru literatura franceză, va înţelege dintr-odată că literatura franceză pe care o iubeşte nu este literatura iubită în Franţa. Pe locul unsprezece, *Memoriile de război* ale generalului de Gaulle. Să acorzi cărţii unui om de stat, a unui militar, o asemenea valoare este un lucru care cu greu s-ar putea întâmpla în afara Franţei. Totuşi, nu asta e deconcertant, ci faptul că cele mai mari capodopere urmează abia după ea! Rabelais apare abia pe locul paisprezece! Rabelais după de Gaulle! În legătură cu asta, citesc textul unui eminent universitar francez care declară că literaturii franceze îi lipseşte un întemeietor cum a fost Dante pentru italieni,

Shakespeare pentru englezi etc. Vasăzică, Rabelais e lipsit, în ochii alor săi, de aura întemeietorului! Cu toate astea, în ochii mai tuturor marilor romancieri ai vremii noastre, el este, alături de Cervantes, întemeietorul unei întregi arte – arta romanului.

Dar romanul din secolele XVIII şi XIX, această glorie a Franţei! *Roşu şi negru,* locul douăzeci şi doi; *Doamna Bovary,* douăzeci şi cinci; *Germinai,* treizeci şi doi; *Comedia umană,* doar treizeci şi patru (e cu putinţă? *Comedia umană,* fără de care literatura europeană e de neconceput!); *Legăturile primejdioase,* cincizeci; bieţii *Bouvard şi Pécuchet* aleargă ca doi puturoşi, cu sufletul la gură, pe ultimul loc. Şi există capodopere romaneşti pe care nu le găsim deloc printre cele o sută de cărţi alese: *Mănăstirea din Parma; Educaţia sentimentală; Jacques fatalistul* (într-adevăr, incomparabila noutate a acestui roman nu poate fi apreciată decât în *marele context* reprezentat de *Weltliteratur).*

Dar secolul XX? Î*n căutarea timpului pierdut,* locul şapte. *Străinul* lui Camus, locul douăzeci şi doi. Şi mai departe? Foarte puţin. Foarte puţin din ceea ce numim literatura modernă, nimic din poezia modernă. Ca şi cum imensa influenţă a Franţei asupra artei moderne nici n-ar fi existat! Ca şi cum, de pildă, Apollinaire (absent din acest palmares!) n-ar fi inspirat o întreagă epocă a poeziei europene!

Şi sunt lucruri şi mai surprinzătoare: absenţa lui Beckett şi Ionesco. Câţi dintre dramaturgii ultimului secol au avut forţa lor, iradierea lor? Unul? Doi? Nu mai mulţi. O amintire: emanciparea vieţii culturale în Cehoslovacia comunistă a fost legată de micile teatre apărute la începutul anilor ’60. Într-unul din aceste teatre am văzut pentru prima dată o piesă de

Ionesco, şi experienţa a fost de neuitat; explozia imaginaţiei, erupţia unui spirit ireverenţios. Spuneam adesea: Primăvara de la Praga a început cu opt ani înainte de 1968, cu piesele lui Ionesco puse în scenă în micul teatru „Pe balustradă”.

Mi s-ar putea obiecta că palmaresul pe care l-am citat ţine nu atât de provincialism, cât de orientarea intelectuală recentă pentru care criteriile estetice atârnă din ce în ce mai puţin: cei care au votat pentru *Mizerabilii* nu se gândeau la importanţa acestei cărţi pentru istoria romanului, ci la marele său ecou social în Franţa. Evident, dar asta nu face decât să demonstreze că indiferenţa faţă de valoarea estetică împinge în chip fatal orice cultură în provincialism. Franţa nu e numai ţara în care

trăiesc francezi, ci şi ţara pe care ceilalţi o privesc şi care îi inspiră. Iar un străin apreciază cărţile apărute în afara ţării sale potrivit valorilor (estetice, filosofice). Încă o dată, regula se confirmă: aceste valori simt greu perceptibile din punctul de vedere al *micului context,* fie el şi micul context orgolios al unei mari naţiuni.

Omul din est

În anii *'70,* mi-am părăsit patria stabilindu-mă în Franţa, unde am descoperit, cu surprindere, că eram „un exilat din Europa de Est". Într-adevăr, pentru francezi, ţara mea făcea parte din Răsăritul european. Mă străduiam să explic pretutindeni adevăratul scandal al situaţiei noastre: văduviţi de suveranitatea naţională, eram anexaţi nu doar de o altă ţară, ci de o altă *lume,* lumea răsăriteană care, avându-şi rădăcinile în trecutul îndepărtat al

Bizanţului, are propria sa problematică istorică, propria înfăţişare arhitecturală, propria sa religie (ortodoxă), propriul alfabet (chirilic, provenit din scrierea grecească), ca şi propriul său comunism (ce-ar fi reprezentat comunismul central-european în lipsa dominaţiei ruseşti nu ştie şi n-o va şti nimeni niciodată, dar în niciun caz n-ar fi semănat cu cel în care am trăit).

Încet-încet am înţeles că veneam dintr-o *„far away country of which we know little".* Oamenii din jurul meu acordau o mare importanţă politicii, dar ştiau jalnic de puţină geografie: ei ne considerau „comunizaţi", nu „anexaţi". De altminteri, cehii nu aparţineau oare dintotdeauna aceleiaşi „lumi slave" de care aparţineau şi ruşii? Explicam că, deşi există o unitate *lingvistică* a naţiunilor slave, nu există nicio *cultură* slavă, nicio *lume* slavă: istoria cehilor, ca şi cea a polonezilor, a slovacilor, a croaţilor sau a slovenilor (şi, bineînţeles, a maghiarilor care nu simt slavi deloc) este pur occidentală: Gotic; Renaştere; Baroc; contact strâns cu lumea germană; lupta catolicismului împotriva Reformei. Nicio legătură cu Rusia care se află departe, ca o altă lume. Numai polonezii trăiau în vecinătate directă cu ea, dar o vecinătate care semăna cu o luptă pe viaţă şi pe moarte.

În zadar: ideea unei „lumi slave" rămâne un loc comun, adânc înrădăcinat, al istoriografiei mondiale. Deschid *Istoria universală*

din prestigioasa colecţie „Pléiade”: în capitolul „Lumea slavă”, Jan Hus, marele teolog ceh, iremediabil despărţit de englezul Wyclif (al cărui discipol era), ca şi de germanul Luther (care vedea în el un precursor şi un maestru), e silit să sufere, după moartea sa pe rug la Konstanz, o sinistră nemurire în compania lui Ivan cel Groaznic cu care n-are chef să schimbe nicio vorbuliţă.

Nimic nu valorează cât argumentul experienţei personale: spre sfârşitul anilor *’70,* am primit manuscrisul prefeţei scrise pentru unul din romanele mele de un eminent slavist care mă compara întruna (măgulitor, desigur, nimeni nu-mi voia răul pe atunci) cu Dostoievski, Gogol, Bunin, Pasternak, Mandelştam şi cu alţi disidenţi ruşi. Îngrozit, am oprit publicarea prefeţei. Nu fiindcă aş fi avut vreo antipatie pentru acei mari scriitori ruşi, dimpotrivă, îi admiram pe toţi, numai că în compania lor deveneam altul. Îmi amintesc încă strania angoasă pe care mi-a provocat-o acel text: trăiam deplasarea într-un context care nu-mi aparţinea ca pe o deportare.

Europa Centrală

Între *marele context* mondial şi *micul context* naţional se poate închipui o treaptă, să zicem un *context median.* Între Suedia şi lume, această treaptă este Scandinavia. Pentru Columbia, America Latină. Dar pentru Ungaria, pentru Polonia? În emigraţie, am încercat să formulez un răspuns la această întrebare, rezumat în titlul unuia dintre textele mele de atunci: *Un Occident furat sau tragedia Europei Centrale.*

Europa Centrală. La urma urmei, ce este Europa Centrală? Ansamblul micilor naţiuni situate între două puteri, Rusia şi Germania. Liziera orientală a Occidentului. Fie, dar despre ce naţiuni e vorba? Cele trei Ţări Baltice fac parte din ea? Dar România, trasă de Biserica ortodoxă înspre est, iar de limba romanică înspre vest? Dar Austria, care multă vreme a reprezentat central politic al acestui ansamblu? Scriitorii austrieci sunt studiaţi exclusiv în contextul german şi n-ar fi bucuroşi (nici eu, în locul lor) să se vadă aruncaţi în învălmăşeala multilingvistică a Europei Centrale. Pe de altă parte, au manifestat oare toate aceste naţiuni o voinţă clară şi permanentă de a crea un ansamblu comun? Nici pomeneală.

Timp de câteva secole, mare parte dintre ele au aparţinut unui mare stat, Imperiul Habsburgic, de care însă, la sfârşit, nu doreau decât să scape.

Toate aceste remarci relativizează însemnătatea noţiunii de Europă Centrală, demonstrează caracterul său vag şi aproximativ, dar o şi clarifică în acelaşi timp. Este oare adevărat că frontierele Europei Centrale sunt cu neputinţă de trasat durabil şi cu exactitate? Fireşte. Aceste naţiuni n-au fost niciodată stăpâne nici pe soarta şi nici pe frontierele lor. Ele au fost rareori subiect al Istoriei şi mai întotdeauna obiectul ei. Unitatea lor era *neintenţionată.* Erau aproape una de cealaltă nu din proprie voinţă, nici din simpatie, nici datorită apropierii lingvistice, ci în virtutea experienţelor asemănătoare, în virtutea situaţiilor istorice comune care le-au adunat laolaltă, în epoci diferite, în configuraţii diferite şi între graniţe mişcătoare, niciodată definitive.

Europa Centrală nu poate fi redusă la „Mitteleuropa” (nu utilizez niciodată acest termen), cum le place să-i spună, chiar şi în limbile lor negermanice, celor care n-o cunosc decât privită prin fereastra vieneză; ea este *policentrică* şi apare într-o altă lumină privită de la Varşovia, de la Budapesta sau de la Zagreb. Dar oricare ar fi perspectiva din care o privim, transpare o Istorie comună; prin fereastra cehă, văd, la mijlocul secolului XIV, prima universitate central-europeană la Praga; văd, în secolul XV, revoluţia husită care anunţă Reforma; văd, în secolul XVI, Imperiul Habsburgic, constituindu-se progresiv din Boemia, Ungaria, Austria; văd războaiele care, vreme de secole, vor apăra Occidentul împotriva invaziei otomane; văd Contra-Reforma cu înflorirea artei baroce care imprimă o unitate arhitecturală întregului său vast teritoriu, până în ţările Baltice.

Secolul XIX a dus la explozia patriotismului în sânul tuturor acestor popoare care refuzau să se lase asimilate, adică germanizate. Chiar şi austriecii, în ciuda poziţiei lor dominante în Imperiu, nu puteau scăpa de alegerea între identitatea lor austriacă şi apartenenţa la marea entitate germană în care s-ar fi dizolvat. Şi cum să uităm sionismul, născut şi el în Europa Centrală din acelaşi refuz al asimilării, din aceeaşi voinţă a evreilor de a trăi ca naţiune, cu propria lor limbă! Una din problemele fundamentale ale Europei, problema micilor naţiuni, nu s-a manifestat nicăieri în altă parte într-un mod atât de

revelator, atât de concentrat şi atât de exemplar.

În secolul XX, după războiul din 1914, pe ruinele Imperiului Habsburgic au apărut mai multe state independente, şi toate, cu excepţia Austriei, s-au regăsit treizeci de ani mai târziu sub dominaţia Rusiei: iată o situaţie absolut inedită în întreaga istorie central-europeană! A urmat o lungă perioadă de revolte antisovietice, în Polonia, în Ungaria însângerată, apoi în Cehoslovacia şi iarăşi, pentru o lungă perioadă şi cu mare forţă, în Polonia; nu văd nimic mai demn de admirat în Europa celei de-a doua jumătăţi a secolului XX ca acest lanţ de aur al revoltelor care, vreme de patruzeci de ani, au subminat Imperiul de Est, l-au făcut să devină cu neputinţă de guvernat şi au anunţat sfârşitul domniei sale.

Căile opuse ale revoltei moderniste

Nu cred că istoria Europei Centrale se va preda vreodată în universităţi ca o disciplină particulară; în lumea de dincolo, Jan Hus va respira mereu aceleaşi exalaţii slave ca şi Ivan cel Groaznic. De altminteri, m-aş fi servit eu însumi vreodată de această noţiune, şi încă cu o asemenea insistenţă, dacă n-aş fi fost zguduit de drama politică a ţării mele natale? Cu siguranţă nu. Există cuvinte care zac aţipite în ceaţă şi care, la momentul potrivit, ne sar în ajutor. Prin simpla sa definiţie, conceptul de Europă Centrală a demascat minciuna de la Yalta, acel negoţ de tarabă între cei trei învingători în război care au deplasat frontiera milenară între Estul şi Vestul european cu câteva sute de kilometri mai spre vest.

Noţiunea de Europă Centrală mi-a venit în ajutor încă o dată, din motive care n-aveau nimic de-a face cu politica; s-a întâmplat când am început să fiu uimit de faptul că anumite cuvinte, precum „roman”, „artă modernă”, „roman modern” însemnau altceva pentru mine decât pentru prietenii mei francezi. Nu era vorba de un dezacord, era, cât se poate de modest, constatarea unei deosebiri între cele două tradiţii care ne formaseră. Într-o scurtă panoramă istorică, cele două culturi ale noastre mi-au apărut dinainte ca două antiteze cvasisimetrice. În Franţa: clasicismul, raţionalismul, spiritul libertin, apoi, în secolul XIX, epoca marelui roman. În Europa Centrală: domnia unei arte baroce cu deosebire extatice, apoi,

în secolul XIX, idilismul moralizator al stilului Biedermeier, marea poezie romantică şi foarte puţine romane mari. Forţa inegalabilă a Europei Centrale consta în muzica sa care, de la Haydn la Schönberg, de la Liszt la Bartók, a îmbrăţişat singură, vreme de două secole, toate tendinţele esenţiale ale muzicii europene; Europa Centrală era copleşită de gloria muzicii sale.

Ce a fost „arta modernă", acel fascinant uragan al primei treimi a secolului XX? O revoltă radicală împotriva esteticii trecutului; lucru evident, desigur, numai că trecuturile nu erau la fel. Anti-raţionalistă, anti-clasicistă, anti-realistă, anti-naturalistă, arta modernă din Franţa prelungea marea răzvrătire lirică a lui Baudelaire şi Rimbaud. Ea şi-a găsit expresia privilegiată în pictură şi, mai presus de toate, în poezie, care era arta ei de elecţie. Romanul, dimpotrivă, era anatemizat (în special de suprarealişti), considerat depăşit, definitiv închis în forma sa convenţională. În Europa Centrală, situaţia era diferită; opoziţia faţă de tradiţia extatică, romantică, sentimentală, muzicală conducea modernismul câtorva creatori geniali, al celor mai originali, către arta ce reprezintă sfera privilegiată a analizei, a luciditătţii, a ironiei: romanul.

Marea mea pleiadă

În *Omul fără însuşiri* (1930–1941) de Robert Musil, Clarisse şi Walter, dezlănţuiţi „ca două locomotive ţâşnind una alături de alta", cântă la pian la patru mâini. „Aşezaţi, ţepeni şi extatici pe scăunelele lor, nu mai erau mâniaţi, cuprinşi de iubire sau de tristeţe pentru nimic.. Şi numai „porunca muzicii îi unea […]. Era o contopire într-o singură fiinţă, asemănătoare celei care se produce într-o mare panică, atunci când sute de oameni, cu o clipă înainte cu totul deosebiţi, se tălăzuie într-o aceeaşi mişcare de fugă, vâslind cu mâinile, scoţând aceleaşi ţipete fără sens, căscând în acelaşi fel gura şi ochii…" Amândoi socoteau „aceste clocotiri furtunoase, aceste nelinişti emoţionale ale lăuntricului, adică străfundurile fizice norose, tulburi, ale sufletului ca fiind pur şi simplu limbajul veşniciei în măsură să-i unească laolaltă pe toţi oamenii"[5].

Această perspectivă ironică nu vizează numai muzica, ea

[5] Citatele urmează ediţia: Robert Musil, *Omul fără însuşiri,* vol. I-V, trad. rom. Miicea Ivănescu, Univers, Bucureşti, 1995. *(N.t.)*

merge mai adânc, către *esenţa lirică* a muzicii, către acea vrajă ce alimentează deopotrivă sărbătorile şi masacrele, transformând indivizii în turmă extaziată; prin această iritare anti-lirică, Musil îmi aminteşte de Franz Kafka, cel care, în romanele sale, refuză orice gesticulaţie emoţională (ceea ce-l deosebeşte radical de expresioniştii germani) şi care scrie *America,* după cum o spune el însuşi, în opoziţie cu „manierismul revărsărilor sentimentale"; prin asta Kafka îmi aminteşte de Hermann Broch, alergic la „spiritul operei", în special la operele lui Wagner (ale acelui Wagner adorat de Baudelaire, de Proust), pe care-l socoteşte drept modelul însuşi al kitschului (un „kitsch genial", cum spunea el); prin asta Broch îmi aminteşte de Witold Gombrowicz care, în faimosul lui text *Contra poeţilor,* se ridică împotriva romantismului adânc înrădăcinat al literaturii poloneze şi totodată împotriva poeziei înţeleasă ca zeiţă de neatins a modernismului occidental.

Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz... Formau ei un grup, o şcoală, o mişcare? Nu; erau solitari. I-am numit în mai multe rânduri „pleiada marilor romancieri ai Europei Centrale" şi, într-adevăr, precum astrele unei pleiade, în jurul fiecăruia se afla un vid, erau fiecare departe unul de altul. Mi se părea cu atât mai remarcabil faptul că opera lor exprimă o orientare estetică asemănătoare: toţi erau poeţ*i ai* romanului, adică: pasionaţi de formă şi de noutatea ei; preocupaţi de intensitatea fiecărui cuvânt, a fiecărei fraze; fascinaţi de imaginaţia care încearcă să depăşească graniţele „realismului"; dar în acelaşi timp impermeabili la orice seducţie liri*că: ost*ili transfigurării romanului în confesiune personală; alergici la orice ornamentalizare a prozei; total concentraţi asupra lumii reale. Ei toţi au conceput romanul ca pe o mare poez*ie anti-lirică.*

Kitsch şi vulgaritate

Cuvântul „kitsch" s-a născut la München la mijlocul secolului XIX şi desemnează deşeul siropos al marelui secol romantic. Dar poate că Hermann Broch, care privea relaţia dintre romantism şi kitsch ca pe un raport invers proporţional, era mai aproape de adevăr: potrivit lui, stilul dominant al secolului XIX (în Germania şi în Europa Centrală) era kitschul pe fundalul căruia se detaşau, ca nişte fenomene excepţionale, câteva mari opere romantice.

Cei care au cunoscut tirania seculară a kitschului (tirania tenorilor de operă) simt o iritare cu totul deosebită faţă de vălul roz aruncat peste realitate, faţă de exhibarea impudică a inimii mereu asaltate de emoţii, faţă de „pâinea stropită cu parfum” (Musil); kitschul a devenit de multă vreme un concept foarte precis în Europa Centrală, unde reprezintă *răul estetic suprem.*

Nu-i bănuiesc pe moderniştii francezi de a fi cedat ispitei sentimentalismului şi pompei, dar, în lipsa unei îndelungate experienţe a kitschului, aversiunea iritată împotriva lui n-a avut ocazia să se nască şi să se dezvolte printre ei. Cuvântul a fost folosit pentru prima dată în Franţa abia în 1960, deci la o sută de ani după apariţia sa în Germania; în 1966, traducătorul francez al eseurilor lui Broch, apoi, în 1974, cel al textelor Hannei Arendt se simt obligaţi să traducă cuvântul „kitsch” prin *art de pacotille*[6]*,* făcând astfel de neînţeles reflecţiile autorilor traduşi.

Recitesc romanul *Lucien Leuwen* al lui Stendhal, conversaţiile mondene de salon; mă opresc asupra cuvintelor-cheie care surprind diverse atitudini ale participanţilor: vanitate; vulgaritate; spirit („acest vitriol acid care atacă totul”); ridicol; politeţe („politeţe infinită şi sentiment nul”); conformism. Şi mă întreb: care este oare cuvântul ce exprimă maximum de *reprobare estetică,* aşa cum o exprimă cuvântul kitsch pentru mine? În cele din urmă găsesc; e cuvântul „vulgar”, „vulgaritate”. „Dl Du Poirier era o fiinţă foarte vulgară şi părea mândru de purtările lui necioplite şi familiare; aşa se tăvăleşte porcul în noroi, cu un fel de voluptate obraznică faţă de spectator.”[7]

Dispreţul faţă de vulgaritate era comun saloanelor de altădată, după cum este şi celor de azi. Să reamintim etimologia: vulgar vine de la *vulgus,* popor; este vulgar ceea ce place poporului; un democrat, un om de stânga, un luptător pentru drepturile omului e obligat să iubească poporul; dar e liber să privească de sus tot ce i se pare vulgar la el.

După anatema politică pe care i-a aruncat-o Sartre, după premiul Nobel care nu i-a adus decât invidie şi ură, Albert

---

[6] Artă de proastă calitate, fără valoare. (*N.t.*)

[7] Citatele urmează ediţia: Stendhal, *Lucien Leuwen,* trad. rom. Şerban Cioculescu, în *Romane şi nuvele,* vol. I, Univers, Bucureşti, 1972. (*N.t.*)

Camus s-a simţit foarte prost printre intelectualii parizieni. Mi se relatează că, în plus, îl deserveau semnele de vulgaritate asociate persoanei sale: originile modeste, mama analfabetă; condiţia de francez algerian care simpatizează cu alţi francezi algerieni, oameni cu „maniere atât de familiare” (atât de „din topor”); diletantismul filosofic al eseurilor sale; şi câte altele. Citind articolele în care a avut loc acest linşaj, mă opresc la următoarele cuvinte: Camus este un „ţăran în haine de sărbătoare, [...] un om din popor care, cu mănuşile pe mâini, cu pălăria încă pe cap, intră pentru prima dată într-un salon. Ceilalţi invitaţi îi întorc spatele, ştiu prea bine cu cine au de-a face.” Metafora e grăitoare: nu numai că nu ştia ce se cuvine să gândească (vorbea de rău progresul şi simpatiza cu francezii din Algeria), dar, şi mai grav încă, se purta rău în saloane (în sensul propriu sau figurat); era vulgar.

Nu există în Franţa reprobare estetică mai severă. Reprobare justificată câteodată, dar care-i loveşte şi pe cei mai buni: Rabelais. Şi Flaubert. „Caracteristica principală a *Educaţiei sentimentale,* scrie Barbey d’Aurevilly, este mai presus de toate vulgaritatea. După noi, există pe lume destule suflete vulgare, spirite vulgare, lucruri vulgare, ca să nu mai fie nevoie să sporim numărul copleşitor al acestor greţoase vulgarităţi.”

Îmi amintesc de primele săptămâni ale exilului meu. Stalinismul fusese deja unanim condamnat, toată lumea era gata să înţeleagă tragedia pe care o reprezenta pentru ţara mea ocupaţia rusească şi mă vedea înconjurat de un nimb de respectabilă tristeţe. Îmi amintesc că şedeam într-un bar în faţa unui intelectual parizian care mă susţinuse şi mă ajutase enorm. Era prima noastră întâlnire la Paris şi, în aerul de deasupra noastră, am văzut plutind cuvinte mari: persecuţie, gulag, libertate, expulzare din ţara natală, curaj, rezistenţă, totalitarism, teroare poliţienească. Vrând să alung kitschul acestor fantasme solemne, am început să-i explic că faptul de a fi urmăriţi, de a avea microfoane amplasate de poliţie în apartamentele noastre, ne învăţase delectabila artă a mistificării. Făcusem schimb de apartamente şi de nume cu un prieten; el, mare fustangiu, total nepăsător faţă de microfoane, săvârşise cele mai mari isprăvi amoroase în garsoniera mea. Şi, fiindcă momentul cel mai greu al oricărei poveşti de dragoste îl reprezintă despărţirea, emigrarea mea cădea la ţanc pentru el.

Într-o zi, doamnele şi domnişoarele au găsit apartamentul închis, fără numele meu pe uşă, în vreme ce eu trimiteam din Paris cărţi poştale de adio, cu semnătura mea, unui număr de şapte femei pe care nu le văzusem niciodată.

Voiam să-l amuz pe bărbatul din faţa mea la care ţineam, dar chipul lui s-a întunecat şi în cele din urmă mi-a spus – şi spusele lui au căzut ca o ghilotină: „Nu mi se pare amuzant deloc."

Am rămas prieteni fără să ne iubim niciodată. Amintirea primei noastre întâlniri îmi serveşte drept cheie pentru a înţelege lunga noastră neînţelegere nemărturisită: ceea ce ne despărţea era şocul a două atitudini estetice: omul alergic la kitsch se izbea de omul alergic la vulgaritate.

Modernismul anti-modern

„Trebuie să devenim absolut moderni", scria Arthur Rimbaud. După aproape şaizeci de ani, Gombrowicz nu era convins că trebuie într-adevăr. În *Ferdydurke* (editat în Polonia în 1938), familia Mlodziak e dominată de fiică, o „liceană modernă". E înnebunită după telefon; îi priveşte cu dispreţ pe autorii clasici; în prezenţa domnului care a venit în vizită, se mulţumeşte să-l privească şi, „vârându-şi între dinţi o scobitoare pe care o ţinea în mâna dreaptă, îi întinse stânga cu [...] dezinvoltură"[8].

Mama ei este şi ea modernă; e membră a „comitetului pentru salvarea sugarilor"; militează împotriva pedepsei cu moartea şi pentru libertatea moravurilor; intră la toaletă „într-un mod cultural, înţelept, conştient şi inteligent" spre a ieşi „mai demnă decât a intrat"; pe măsură ce îmbătrâneşte, modernitatea devine pentru ea indispensabilă, „îi suplineşte tinereţea".

Dar tatăl? Şi el e modern; n-are nimic în cap, dar face totul pentru a fi pe placul fiicei şi soţiei sale.

Gombrowicz a surprins în *Ferdydurke* cotitura fundamentală care s-a produs în secolul XX: până atunci, omenirea se împărţea în două, cei care apărau *statu quo*-ul şi cei care voiau să-l schimbe; or, accelerarea Istoriei n-a fost lipsită de consecinţe: în timp ce, odinioară, omul trăia în acelaşi decor al unei societăţi care se transforma extrem de lent, a venit momentul în care, brusc, a început să simtă că Istoria îi fuge de

[8] Citatele urmează ediţia: Witold Gombrowicz, *Ferdydurke,* trad. rom. Ion Petrică, Rao, Bucureşti, 2005. (*N.t.*)

sub picioare, ca un covor rulant: *statu quo*-ul se pusese în mişcare! Dintr-odată, a fi de acord cu *statu quo*-ul însemna acelaşi lucru cu a fi de acord cu Istoria care se mişcă! În sfârşit, puteai fi deopotrivă progresist şi conformist, supus şi revoltat!

Atacat de Sartre şi ai săi şi acuzat că e reacţionar, Camus a rostit celebra replică despre cei care „şi-au plasat fotoliul în sensul Istoriei”; Camus a văzut just lucrurile, numai că nu ştia că preţiosul fotoliu e pe roţi şi că, de câtva timp deja, toată lumea îi împingea înainte, liceenele moderne, mămicile lor, tăticii lor, ca şi toţi luptătorii împotriva pedepsei cu moartea şi toţi membrii comitetului pentru salvarea sugarilor şi, bineînţeles, toţi oamenii politici care, împingând fotoliul, îşi întorc totodată faţa zâmbitoare către publicul ce aleargă după ei şi râde şi el, ştiind bine că numai cel care se *bucură* că e modern este cu adevărat modern.

Abia atunci o parte dintre moştenitorii lui Rimbaud au înţeles acest lucru extraordinar: astăzi, singurul modernism demn de acest nume e modernismul anti-modern.

PARTEA A TREIA
A pătrunde în miezul lucrurilor

A pătrunde în miezul lucrurilor

„Reproşul pe care-l aduc cărţii sale este *flagranta absenţă a binelui*", spune Sainte-Beuve în cronica la *Doamna Bovary.* De ce nu există în acest roman, întreabă el, „niciun personaj care să-l *consoleze,* să-l *destindă* pe cititor printr-un *spectacol al virtuţii*?" Apoi îi arată tânărului autor calea de urmat: „Am cunoscut în adâncul unei provincii din centrul Franţei, o femeie încă tânără, de o inteligenţă superioară, *inimoasă,* plictisită: ce-a făcut această femeie – măritată fără să fi devenit mamă, lipsită de copii pe care să-i crească, să-i iubească – ca să-şi ocupe prea-plinul spiritual şi sufletesc? [...] A devenit o bine*făcătoare activă [...].* Îi învăţa să citească şi-i ajuta să priceapă noţiuni *morale pe copii*i sătenilor, adesea risipiţi la mari distanţe. [...] Există asemenea suflete în viaţa de provincie şi-n viaţa de la ţară: de ce să nu fie şi ele prezentate? E-un lucru care înalţă, cons*olează, iar perspec*tiva asupra umanităţii devine mai completă" (am subliniat cuvintele-cheie).

Mă simt ispitit să iau peste picior lecţia asta de morală ce-mi aminteşte irezistibil de îndemnurile educative ale „realismului socialist" de odinioară. Trecând însă peste amintiri, e oare atât de deplasat, la urma urmei, faptul că cel mai prestigios critic francez al timpului îndeamnă un tânăr autor să-şi „înalţe" şi să-şi „consoleze", printr-un „spectacol al virtuţii", cititorii care merită, la fel ca noi toţi, un strop de bunăvoinţă şi de încurajare? De altminteri, după aproape douăzeci ce ani, George Sand îi spune aproape acelaşi lucru lui Flaubert într-o scrisoare: de ce-şi ascunde „sentimentele" care-l încearcă faţă de propriile personaje? de ce nu-şi prezintă în roman „doctrina personală"? de ce le provoacă cititorilor săi „deznădejde", în vreme ce ea, George Sand, preferă să-i „consoleze"? Şi îl admonestează prieteneşte: „arta nu este numai critică şi satiră".

Flaubert îi răspunde ca n-a vrut niciodată să facă nici critică, nici satiră. Nu-şi scrie romanele ca să-şi comunice aprecierile cititorilor. Altceva ţine el să comunice: „M-am străduit totdeauna să pătrund în miezul lucrurilor..."[9] Răspunsul lui o arată dar adevăratul motiv al acestei neînţelegeri nu este caracterul lui

[9] Citatele urmează ediţia: Gustave Flaubert, *Opere 4. Corespondenţi,* selecţia şi traducerea textelor Liliana Alexandrescu-Pavlovici. Univers, Bucureşti, 1985. (*N.t.*)

Flaubert (faptul că e bun sau rău, distant sau compătimitor), ci întrebarea ce anume este romanul.

Vreme de secole, pictura şi muzica au fost în slujba Bisericii, ceea ce nu le-a văduvit câtuşi de puţin de frumuseţe. Unui adevărat romancier însă i-ar fi cu neputinţă să pună romanul în slujba unei autorităţi, oricât de nobile. Ce nonsens să vrei să înalţi printr-un roman un imn de slavă statului, sau chiar unei armate! Şi totuşi, Vladimir Holan, fascinat de cei care în 1945 i-au eliberat ţara, a scris *Ostaşii Armatei Roşii,* un ciclu de poeme minunate, de neuitat, îmi pot închipui un superb tablou de Frans Hals reprezentând o „binefăcătoare activă" de la ţară înconjurată de copii pe care-i învaţă „noţiuni de morală", dar numai un romancier din cale-afară de ridicol ar fi făcut dintr-o asemenea femeie de treabă o eroină cu scopul de a „înălţa", prin exemplul ei, sufletul cititorilor săi. Fiindcă nu trebuie uitat în ruptul capului: artele nu sunt toate la fel; fiecare îşi face intrarea în lume printr-o poartă diferită. Între aceste porţi, una e rezervată în exclusivitate romanului.

Am spus: în exclusivitate, fiindcă romanul nu este pentru mine un „gen literar", o ramură printre ramurile unui singur arbore. Nu vom înţelege nimic din roman dacă vom contesta că are propria sa Muză, dacă nu vom vedea în el o artă *sui generis,* o artă autonomă. El are propria sa geneză (situată într-un moment care nu-i aparţine decât lui); are propria sa istorie ritmată de perioade ce-i simt proprii (trecerea atât de importantă de la vers la proză în evoluţia literaturii dramatice n-are echivalent în evoluţia romanului; istoriile celor două arte nu simt sincrone); are propria sa morală (Hermann Broch a spus-o: singura morală a romanului este cunoaşterea; romanul care nu descoperă niciun crâmpei de existenţă necunoscut până la el e imoral; aşadar: „a pătrunde în miezul lucrurilor" şi a da un exemplu de virtute sunt două intenţii diferite şi ireconciliabile); el are o relaţie specifică cu „eul" autorului (ca să poată asculta vocea tainică, abia auzită, a „miezului lucrurilor", romancierul, spre deosebire de poet şi muzician, trebuie să ştie să înăbuşe strigătele propriului său suflet); are propria sa durată de creaţie (scrierea unui roman ocupă o întreagă perioadă din viaţa autorului care, la capătul acestei perioade de lucru, nu mai e acelaşi ca la început); romanul are o deschidere faţă de lume care trece dincolo de limba sa naţională (de când Europa a

adăugat ritmului rima, frumuseţea unui vers nu mai poate fi transpusă în altă limbă; în schimb, traducerea fidelă a unei opere în proză e dificilă dar posibilă; în lumea romanelor nu există graniţe între state; marii romancieri care se revendicau de la Rabelais l-au citit aproape toţi în traducere).

Adânc înrădăcinata eroare

Imediat după al Doilea Război Mondial, un cerc de strălucitori intelectuali francezi au dat faimă cuvântului „existenţialism”, botezând astfel o nouă orientare nu numai în filosofie, ci şi în teatru şi roman. Teoretician al propriilor piese de teatru, Sartre, cu marele său simţ al formulei, opune „teatrului de caractere” „teatrul de situaţii”. Ţelul nostru, explică el în 1946, este „de a explora situaţiile cele mai obişnuite ale experienţei omeneşti”, situaţiile care luminează principalele aspecte ale condiţiei umane.

Cine nu s-a întrebat măcar o dată: şi dacă mă născusem altundeva, în altă ţară, în alte vremi, cum mi-ar fi fost viaţa? Întrebarea asta conţine în ea una din cele mai larg răspândite iluzii ale omului, iluzia care ne face să privim situaţia vieţii noastre ca pe un simplu decor, o împrejurare întâmplătoare, susceptibilă de schimbare, prin care trece „eul” nostru, neatârnat şi statornic. Ah, ce minunat e să-ţi închipui alte vieţi, zeci de alte vieţi posibile! Destul însă cu reveriile! Suntem cu toţii ţintuiţi fără scăpare de timpul şi de locul în care ne-am născut. „Eul” nostru nu poate fi conceput în afara situaţiei concrete şi unice a vieţii noastre, nu poate fi înţeles decât în şi prin această situaţie. Dacă doi necunoscuţi nu veneau într-o dimineaţă să-l anunţe că e acuzat, Joseph K. ar fi fost un om total diferit de cel pe care-l cunoaştem.

Strălucitoarea personalitate a lui Sartre, dublul său statut de filosof şi scriitor, sprijină ideea potrivit căreia orientarea existenţială a teatrului şi a romanului secolului XX s-ar datora influenţei unei filosofii. Avem de-a face aici cu aceeaşi adânc înrădăcinată eroare, eroarea erorilor, gândul că relaţia dintre filosofie şi literatură este o relaţie cu sens unic, că „profesioniştii naraţiunii”, întrucât sunt obligaţi să aibă idei, nu pot decât să le împrumute de la „profesioniştii gândirii”. Or, cotitura radicală care a scos discret arta romanului de sub seducţia *psihologiei*

(examinarea caracterelor) orientând-o către analiza *existenţială* (analiza situaţiilor care luminează principalele aspecte ale condiţiei umane) a avut loc cu douăzeci sau treizeci de ani înainte ca moda existenţialismului să fi pus stăpânire pe Europa; şi ea a fost inspirată nu de filosofi, ci de logica în care a evoluat arta romanului însăşi.

Situaţii

Romanele lui Franz Kafka reprezintă trei variante ale aceleiaşi situaţii: omul intră în conflict nu cu un alt om, ci cu o lume transformată într-o imensă administraţie. În primul roman (scris în 1912), omul se numeşte Karl Rossmann, iar lumea este America, în al doilea (1917), omul se numeşte Joseph K., iar lumea este un vast tribunal care-l acuză. În al treilea (1922), omul se numeşte K., iar lumea este un sat aflat sub dominaţia unui castel.

Faptul că Franz Kafka se îndepărtează de psihologie pentru a se concentra asupra examinării unei situaţii nu înseamnă că personajele sale nu simt convingătoare din punct de vedere psihologic, ci că *problematica* psihologică a trecut în plan secund: dacă personajul K. a avut o copilărie fericită sau tristă, dacă a fost cocoloşit de mama lui sau a crescut într-un orfelinat, dacă a cunoscut sau nu o mare dragoste – toate astea nu vor schimba nimic nici din destinul, nici din comportamentul său. Şi tocmai prin această răsturnare a problematicii, prin acest alt fel de a interoga viaţa umană, prin acest alt fel de a concepe identitatea unui individ se deosebeşte Kafka nu numai de literatura trecută, ci şi de marii săi contemporani Proust şi Joyce.

„Romanul gnoseologic în locul romanului psihologic”, scrie Broch într-o scrisoare în care explică poetica din *Somnambulii* (scris între 1929 şi 1932); fiecare roman din această trilogie, *1888 – Pasenow sau romantismul, 1903 – Esch sau anarhia, 1918 – Huguenau sau realismul* (datele fac parte din titluri), se petrece la cincisprezece ani de la precedentul într-un alt mediu şi are un alt protagonist. Ceea ce face din cele trei romane (care nu se editează niciodată separat!) o singură operă este identitatea *situaţiei,* situaţia supraindividuală a procesului istoric numit de Broch „degradarea valorilor”, faţă de care fiecare dintre protagonişti adoptă o atitudine proprie: mai întâi,

Pasenow, fidel valorilor aflate, sub ochii săi, pe cale de dispariţie; apoi, Esch, obsedat de nevoia de valori, dar nemaiştiind cum să le recunoască; în sfârşit, Huguenau care se adaptează perfect lumii total lipsite de valori.

Mă simt puţin stânjenit să-l plasez pe Jaroslav Hašek în rândul romancierilor pe care, în propria mea „istorie personală a romanului", îi socotesc întemeietori ai modernismului romanesc; fiindcă de faptul dacă era modern sau nu lui Hašek nu-i păsa nici cât negru sub unghie; era un scriitor popular într-o accepţiune de mult uitată, un scriitor-vagabond, un scriitor-aventurier, dispreţuia mediile literare şi era dispreţuit de ele, autor al unui singur roman care şi-a găsit imediat un public foarte larg pretutindeni în lume. Acestea fiind zise, mi se pare cu atât mai remarcabil faptul că romanul său *Bravul soldat Švejk* (scris între 1920 şi 1923) reflectă aceeaşi tendinţă estetică pe care o reflectă romanele lui Kafka (cei doi scriitori au trăit în aceiaşi ani în acelaşi oraş) sau ale lui Broch.

„La Belgrad!" strigă Švejk care, somat să se prezinte la comisia de reformare, se lasă purtat într-un scaun cu rotile pe străzile Pragăi, agitând marţial două cârje împrumutate, sub privirile amuzate ale praghezilor. Suntem în ziua în care Imperiul Austro-Ungar a declarat război Serbiei, declanşând Marele Război din '914 (cel care va reprezenta pentru Broch prăbuşirea tuturor valorilor şi momentul final al trilogiei sale). Ca să poată trăi la adăpost de primejdii în această lume, Švejk îşi exagerează în aşa hal dăruirea faţă de Armată, de Patrie, de împărat, încât nimeni nu poate spune cu certitudine dacă e cretin sau bufon. Hašek nu ne-o spune nici el; nu vom şti niciodată ce gândeşte Švejk când îşi debitează tâmpeniile conformiste, şi tocmai fiindcă nu ştim, personajul ne intrigă. Pe panourile publicitare ale berăriilor pragheze, îl vedem mereu scund şi rotunjor, dar aşa era el întruchipat de celebrul ilustrator al cărţii, Hašek însuşi n-a spus nici o vorbă despre aspectul fizic al lui Švejk. Nu ştim din ce familie provine. Nu-l vedem în compania nici unei femei. Se lipseşte de ele? Le ţine ascunse? N-avem nici un răspuns. Mai interesant e însă că n-avem nici întrebări! Vreau să spun: ne e perfect egal dacă Švejk iubeşte sau nu femeile!

Avem de-a face aici cu o cotitură estetică pe cât de discretă, pe atât de radicală: pentru ca un personaj să fie „viu",

„puternic”, „reuşit” din punct de vedere artistic, nu trebuie furnizate despre el toate informaţiile posibile; e inutil să-l faci pe cititor să creadă că e la fel de real ca tine şi ca mine; ca să fie puternic şi de neuitat, e de ajuns să umple întreg spaţiul situaţiei pe care romancierul a creat-o pentru el. (în acest nou climat estetic, romancierului îi place chiar să amintească din când în când că nimic din tot ce povesteşte nu e real, că totul e invenţia lui – aşa cum fiice Fellini când, la sfârşitul filmului *la nave va,* ne arată culisele şi mecanismele studioului său de creat iluzii.)

Ceea ce numai romanul poate spune

Acţiunea romanului *Omul fără însuşiri* se petrece la Viena, dar acest nume nu e pomenit în roman, dacă îmi aduc bine aminte, decât de două sau trei ori. La fel ca topografia Londrei odinioară la Fielding, topografia vieneză nu e menţionată şi încă mai puţin descrisă. Care să fie atunci oraşul anonim în care are loc întâlnirea atât de importantă dintre Ulrich şi sora lui, Agathe? N-aveţi de unde să ştiţi; oraşul se numeşte, în cehă, Brno, în germană, Brünn; l-am recunoscut imediat după câteva detalii, fiindcă eu m-am născut la Brno; numai că abia v-am făcut mărturisirea şi-mi reproşez că am acţionat împotriva intenţiei lui Musil; intenţie? care intenţie? avea Musil ceva de ascuns? Nici pomeneală; intenţia lui era pur estetică: să se concentreze doar asupra esenţialului; să nu deturneze atenţia cititorului către consideraţii geografice inutile.

Se socoteşte adesea că sensul modernismului constă în efortul fiecărei arte de a se apropia cât mai mult posibil de specificitatea, de esenţa sa. Astfel, poezia lirică a respins tot ce era retoric, didactic, tot ce era simplă înfrumuseţare, pentru a da brâu liber izvorului pur al fanteziei poetice. Pictura a renunţat la funcţia ei documentară, mimetică, la tot ce putea fi exprimat prin alte mijloace (de pildă, fotografia). Dar romanul? Şi el refuză să existe ca ilustrare a unei epoci istorice, ca descriere a unei societăţi, ca apărare a unei ideologii, punându-se exclusiv în slujba a „ceea ce numai romanul poate spune”.

Îmi amintesc de nuvela lui Kenzaburo Oe, *Tribul răcnitor* (scrisă în 1958): într-un autobuz de seară, plin de japonezi, se suie o bandă de soldaţi beţi, aparţinând unei armate străine,

care se apucă să terorizeze un călător, un student. Îl silesc să-şi dea pantalonii jos şi să-şi arate fundul. Studentul aude râsetele înfundate din jurul lui. Dar soldaţii nu se mulţumesc doar cu această victimă şi-i silesc pe jumătate dintre călători să facă acelaşi lucru. Autobuzul se opreşte, soldaţii coboară, iar cei aflaţi cu pantalonii în vine şi-i trag la loc. Ceilalţi călători ies din pasivitatea lor şi-i obligă pe batjocoriţi să meargă la poliţie şi să denunţe comportamentul soldaţilor străini. Unuia dintre ei, un învăţător, îi căşună pe student: coboară cu el, îl însoţeşte până acasă, vrea să-i afle numele, ca să facă publică umilinţa la care a fost supus şi să-i acuze pe străini. Totul ia sfârşit printr-o izbucnire de ură între cei doi. Superbă poveste despre laşitate, pudoare, despre indiscreţia sadică ce vrea să treacă drept dragoste pentru dreptate... Vorbesc însă despre nuvela asta numai ca să pun întrebarea: cine sunt acei soldaţi străini? Fireşte, sunt din armata americană care, după război, a ocupat Japonia. Or, dacă autorul spune dar despre călători că simt „japonezi", de ce nu indică şi naţionalitatea soldaţilor? Cenzură politică? Efect de stil? Nici pomeneală de aşa ceva. Închipuiţi-vă că, de-a lungul întregii nuvele, călătorii japo*nezi ar* fi confruntaţi cu soldaţi amer*icanii Sub* imperiul acestui singur cuvânt, rostit limpede, nuvela s-ar reduce la un text politic, la o acuzare a ocupanţilor. E suficient să se renunţe la acest adjectiv pentru ca aspectul politic să treacă în umbră, iar lumina să se focalizeze pe principala enigmă care-l interesează pe romancier, enig*ma existenţială.*

Fiindcă Istoria, cu mişcările ei, cu războaiele, revoluţiile şi contrarevoluţiile ei, cu umilinţele ei naţionale, nu-l interesează pe romancier în sine, în calitatea ei de obiect ce se cere zugrăvit, denunţat, interpretat; romancierul nu este sluga istoricilor; Istoria îl fasonează numai ca un proiector ce se roteşte în jurul existenţei umane aruncând o lumină asupra ei, asupra posibilităţilor neaşteptate care, în vremuri liniştite, când Istoria este nemişcată, nu devin realitate, rămân invizibile şi necunoscute.

Romande care gândesc

Imperativul care-l îndeamnă pe romancier să „se concentreze asupra esenţialului" (asupra a ceea ce „numai romanul poate

spune”) nu le dă oare dreptate celor care refuză reflecţiile de autor ca pe un element străin de forma romanului? Într-adevăr, faptul că un romancier recurge la mijloace care nu simt ale sale, care aparţin mai degrabă savantului sau filosofului, nu reprezintă oare semnul incapacităţii sale de a fi pe deplin romancier şi nimic altceva decât romancier, semnul precarităţii sale artistice? În plus: intervenţiile meditative nu riscă oare să transforme acţiunile personajelor într-o simplă ilustrare a tezelor autorului? Şi mai departe: arta romanului, cu simţul relativităţii adevărurilor omeneşti care îi este propriu, nu cere oaie ca opinia autorului să rămână ascunsă şi ca orice reflecţie să fie lăsată exclusiv în seama cititorului?

Răspunsul lui Broch şi al lui Musil a fost cum nu se poate mai tranşant: ei au lăsat să pătrundă gândirea în roman pe o poartă larg deschisă, aşa cum n-o mai făcuse nimeni înaintea lor. Eseul intitulat „Degradarea valorilor” inserat în *Somnambulii* (unde ocupă zece capitole risipite în al treilea roman al trilogiei) este o suită de analize, de meditaţii, de aforisme asupra situaţiei spirituale a Europei de-a lungul a trei decenii; e cu neputinţă să afirmi că acest eseu este nepotrivit cu forma romanului, fiindcă el luminează zidul de care se zdrobesc destinele celor trei protagonişti, reunind astfel cele trei romane într-unul singur. Nu voi sublinia niciodată îndeajuns: a integra într-un roman o reflecţie atât de pretenţioasă din punct de vedere intelectual şi a face din ea, în chip atât de minunat şi muzical, o parte indisociabilă a compoziţiei, reprezintă una din inovaţiile cele mai îndrăzneţe propuse de un romancier în epoca artei moderne.

Există însă, după mine, un lucru şi mai important: la cei doi vienezi, reflecţia nu mai e resimţită ca un element excepţional, o întrerupere; e greu s-o numeşti „digresiune”, fiindcă în aceste *romane care gândesc,* ea e prezentă *la tot pasul,* chiar şi atunci când romancierul povesteşte o acţiune sau când descrie un chip. Tolstoi sau Joyce ne-au făcut să auzim frazele care treceau prin mintea Annei Karenina sau a lui Molly Bloom; Musil ne spune ce gândeşte el însuşi când privirea i se opreşte îndelung asupra lui Leon Fischel şi a isprăvilor lui nocturne:

„Dormitoarele comune însă, când se mai stinge şi lumina, îl pun pe un bărbat în situaţia unui actor care trebuie să joace în faţa unei săli invizibile rolul generos, dar deja foarte uzat al unui erou răcnind şi pufnind ca un leu. Or, de ani de zile, sala

întunecată de spectacol în care se producea Leo nu se manifestase nici cu cele mai vagi aplauze şi nici cu cel mai vag semn de dezaprobare, şi se poate spune că aşa ceva putea zdruncina chiar şi nervii cei mai tari. Dimineaţa, la micul dejun, pe care, conform unei tradiţii venerabile, îl luau împreună, Klementine era rigidă ca un cadavru congelat şi Leo tremura tot de enervare. Până şi fiica lor, Gerda, remarca de fiecare dată câte ceva din toate acestea şi îşi imagina plină de oroare şi cu un dezgust amar viaţa conjugală ca pe o încăierare de pisici în întunericul nopţii.” Iată cum pătrunde Musil „în miezul lucrurilor”, adică în „miezul împreunării” soţilor Fischel. Prin fulgerul unei singure metafore – al unei *metafore care gândeşte* – el luminează viaţa lor sexuală, prezentă şi trecută, ba chiar şi viaţa viitoare a fiicei lor.

Subliniem: reflecţia romanescă, aşa cum a fost ea introdusă de Broch şi Musil în estetica romanului modern, n-are nimic de-a face cu reflecţia omului de ştiinţă sau a filosofului; aş spune chiar că e intenţionat a-filozofică, ba chiar anti-filozofică, adică brutal ruptă de orice sistem de idei preconceput; ea nu judecă; nu proclamă adevăruri; se întreabă, se miră, sondează; îmbracă forme dintre cele mai diverse: metaforică, ironică, ipotetică, hiperbolică, aforistică, glumeaţă, provocatoare, fantezistă; şi mai presus de toate: nu părăseşte niciodată cercul magic al vieţii personajelor; viaţa personajelor este cea care-o nutreşte şi justifică.

Ulrich se află în biroul ministerial al contelui Leinsdorf în ziua unei mari manifestaţii. Manifestaţie? Împotriva cui? Ni se dă informaţia, dar ea e secundară; important e fenomenul manifestaţiei în sine: ce înseamnă a manifesta în stradă, ce înseamnă această activitate colectivă atât de simptomatică pentru secolul XX? Uluit, Ulrich priveşte manifestanţii pe fereastră; când ajung în faţa palatului, îşi înalţă privirile, ochii li se umplu de mânie, bărbaţii îşi agită bastoanele, dar „câţiva paşi mai încolo, acolo unde strada cotea şi lăsa impresia că ar dispărea în culise, cei mai mulţi dintre manifestanţi se demachiau, ca să spunem aşa, lepădându-şi culorile de război; ar fi fost fără sens acum când nu mai aveau spectatori să mai ameninţe astfel”. În lumina acestei metafore, manifestanţii nu sunt oameni mânioşi; simt *actori* ai mâniei! Îndată ce reprezentaţia se încheie, se grăbesc să se „demachieze”! Mult

timp înainte ca politologii să facă din „societatea spectacolului” tema lor de predilecţie, ea era deja radiografiată, graţie unui romancier, graţie pătrunderii sale „rapide şi temeinice” (Fielding) în esenţa unei situaţii.

Omul fără însuşiri este o enciclopedie existenţială fără egal a unui întreg secol; când vreau să recitesc această carte, obişnuiesc s-o deschid la întâmplare, la o pagină oarecare, fără să-mi pese de ce-o precedă şi de ce urmează după; chiar dacă „story”-ul e prezent, el înaintează lent, discret, fără a urmări să atragă atenţia asupra sa; fiecare capitol *în sine* reprezintă adevărata surpriză, adevărata descoperire. Omniprezenţa gândirii n-a văduvit câtuşi de puţin romanul de caracterul lui de roman; i-a îmbogăţit forma şi a lărgit enorm domeniul a ceea ce *numai romanul poate descoperi şi spune.*

Graniţa neverosimilului nu mai e supravegheată

Cerul de deasupra romanului a fost luminat în secolul XX de doi mari aştri: suprarealismul, cu chemarea sa vrăjită către fuziunea dintre vis şi realitate, şi existenţialismul. Kafka a murit prea devreme ca să poată cunoaşte autorii şi programele celor două curente. Cu toate astea, fapt remarcabil, romanele pe care le-a scris au anticipat cele două tendinţe estetice şi, fapt încă mai remarcabil, le-au legat laolaltă, aşezându-le într-o singură perspectivă.

Când Balzac sau Flaubert sau Proust vor să descrie comportamentul unui individ într-un mediu social concret, orice transgresare a verosimilităţii devine deplasată şi estetic incoerentă; când însă romancierul îşi focalizează obiectivul asupra unei problematici existenţiale, obligaţia de a crea pentru cititor o lume verosimilă nu se mai impune în chip necesar, ca o regulă. Autorul îşi poate permite să fie mult mai neglijent cu sistemul de informaţii, de descrieri, de motivaţii menite să dea poveştii sale aparenţa realităţii. Ba chiar, în cazuri-limită, poate găsi cu cale să-şi situeze personajele într-o lume de-a dreptul neverosimilă.

Odată ce Kafka a depăşit graniţa verosimilităţii, aceasta din urmă a rămas deschisă pentru totdeauna, fără poliţie şi fără vamă. A fost un moment cardinal în istoria romanului şi, ca să nu se interpreteze greşit sensul lui, mă grăbesc să adaug că

romanticii germani din secolul XIX nu i-au fost precursori. Imaginaţia lor fantastică avea altă semnificaţie: întorcând spatele vieţii reale, ea căuta o altă viaţă; n-avea prea mult de-a face cu arta romanului. Kafka n-a fost un romantic. Novalis, Tieck, Arnim, E.T.A. Hoffmann nu se numărau printre autorii săi preferaţi. Breton îl adora pe Arnim, nu el. Tânăr fiind, împreună cu prietenul său Brod, l-a citit pe Flaubert, cu pasiune, în franceză. L-a studiat. Flaubert, marele observator, i-a fost maestru.

Cu cât observăm mai atent, mai asiduu, o realitate, cu atât înţelegem mai bine că ea nu răspunde ideii pe care toată lumea şi-o face despre ea; sub privirea pătrunzătoare a lui Kafka, ea se arată din ce în ce mai absurdă, deci iraţională, deci neverosimilă. Şi tocmai această privire avidă pe care Kafka a îndreptat-o insistent asupra lumii reale l-a condus, pe el, şi pe alţi romancieri de după el, dincolo de graniţele verosimilului.

Einstein şi Karl Rossmann

Bancuri, anecdote, povestioare umoristice, nu ştiu ce nume să aleg pentru acest gen de povestire comică extrem de scurtă de care am beneficiat din plin odinioară, căci Praga era o adevărată metropolă a genului. Bancuri politice. Bancuri cu evrei. Bancuri cu ţărani şi cu doctori. Şi un gen curios de bancuri cu profesori, întotdeauna aiuriţi şi întotdeauna echipaţi, nu ştiu de ce, cu o umbrelă.

Într-o zi, încheindu-şi cursul la Universitatea din Praga (da, a predat acolo câtva timp), Einstein se pregătea să iasă. „Domnule profesor, luaţi-vă umbrela, plouă!” Einstein îşi contemplă gânditor umbrela aflată într-un colţ al amfiteatrului şi-i răspunde studentului: „Ştii, dragul meu, eu îmi uit frecvent umbrela, aşa că am două. Una e acasă, pe cealaltă o ţin la universitate. Evident c-aş putea s-o iau acum, având în vedere că, aşa cum foarte exact ai observat, plouă. Dar în cazul ăsta, o să am două umbrele acasă şi niciuna aici.” Şi, acestea fund zise, pleacă fără umbrelă.

America lui Kafka începe cu acelaşi motiv al unei umbrele supărătoare, sâcâitoare, pierdută la tot pasul; cărând o valiză grea prin mulţimea care se îmbrânceşte, Karl Rossmann se pregăteşte să coboare de pe un pachebot în portul New York.

Brusc, îşi aminteşte de umbrela pe care a uitat-o în adâncul vaporului. Îşi încredinţează valiza tânărului pe care l-a cunoscut în timpul călătoriei şi, întrucât n-o poate lua îndărăt din cauza mulţimii, coboară pe o scară necunoscută şi se rătăceşte pe nişte coridoare; în cele din urmă, bate la uşa unei cabine unde găseşte un bărbat, un fochist, care i se adresează de îndată plângându-i-se de superiorii săi; cum conversaţia durează câtva timp, îl invită pe Karl să se cocoaţe pe patul din cuşetă, ca să stea mai comod.

Imposibilitatea psihologică a acestei situaţii sare în ochi. Într-adevăr, povestea nu poate fi adevărată! E un banc, la capătul căruia, fireşte, Karl va rămâne şi fără valiză, şi fără umbrelă! Da, e un banc; numai că Franz Kafka nu-l povesteşte aşa cum se povesteşte un banc; îl expune îndelung, în amănunt, explicând fiecare gest în aşa fel încât să pară credibil din punct de vedere psihologic; Karl se cocoaţă cu greu pe patul din cuşetă şi, jenat, râde de neîndemânarea lui; după ce discută vreme îndelungată despre umilinţele îndurate de fochist, îşi spune dintr-odată, cu o surprinzătoare luciditate, că ar fi făcut mai bine „să meargă să-şi recupereze valiza decât să stea acolo şi să dea sfaturi…”. Kafka pune masca verosimilului pe chipul neverosimilului, şi asta conferă acestui roman (şi tuturor romanelor sale) un inimitabil farmec magic.

Elogiu bancurilor

Bancuri, anecdote, povestioare umoristice; ele sunt cea mai bună dovadă că simţul acut al realului şi imaginaţia care se aventurează în neverosimil pot forma un cuplu perfect. Panurge nu cunoaşte nicio femeie pe care să dorească s-o ia de nevastă; cu toate astea, spirit logic, teoretic, sistematic, prevăzător, se hotărăşte să rezolve numaidecât, o dată pentru totdeauna, problema fundamentală a vieţii lui: trebuie sau nu să se însoare? Aleargă de la un expert la altul, de la un filosof la un jurist, de la o ghicitoare la un astrolog, de la un poet la un teolog, ca să ajungă, după lungi căutări, la certitudinea că nu există răspuns la această întrebare a întrebărilor. Toată *Cartea a treia* nu face decât să povestească această activitate neverosimilă, acest banc, care se transformă într-o lungă călătorie burlescă prin ştiinţa epocii lui Rabelais. (Ceea ce mă

face să cred că, după trei sute de ani, *Bouvard şi Pécuchet* e tot un banc prelungit într-o călătorie prin ştiinţa unei epoci.)

Cervantes a scris a doua parte din *Don Quijote* când prima parte era deja editată şi cunoscută de câţiva ani. Ceea ce îi sugerează o idee minunată: personajele întâlnite de don Quijote recunosc în el pe eroul viu al cărţii pe care au citit-o; discută cu el despre aventurile lui trecute şi-i dau ocazia să comenteze propria sa imagine literară. Fireşte că e imposibil! e o pură fantezie! un banc!

Apoi o întâmplare neaşteptată îl zguduie pe Cervantes: un alt scriitor, necunoscut, i-a luat-o înainte publicând propria sa urmare a aventurilor lui don Quijote. Înfuriat, Cervantes îi aruncă, în paginile părţii a doua pe care tocmai o scrie, înjurături grele. Profită însă numaidecât de neplăcutul incident pentru a crea, pornind de aici, o altă fantezie: după atâtea peripeţii, don Quijote şi Sancho, osteniţi şi trişti, se-ndreaptă spre satul lor când, deodată, fac cunoştinţă cu don Alvaro, un personaj al blestematului plagiator; Alvaro se arată mirat să le audă numele căci el cunoaşte foarte bine un cu totul alt don Quijote şi un cu totul alt Sancho! Întâlnirea are loc cu câteva pagini înainte de sfârşitul romanului: o derutantă întâlnire faţă în faţă a personajelor cu propriile lor spectre; dovada finală a falsităţii tuturor lucrurilor; melancolica lumină selenară a ultimului banc, bancul de adio.

În romanul lui Gombrowicz *Ferdydurke,* profesorul Pimko se hotărăşte să-l transforme pe Jojo, un bărbat de treizeci de ani, într-un adolescent de şaisprezece ani, silindu-l să-şi petreacă zilele în banca unei clase de liceu, în rând cu toţi ceilalţi liceeni. Burlesca situaţie ascunde o problemă foarte adâncă în fond: va sfârşi oare un adult căruia toată lumea i se adresează sistematic ca unui adolescent să piardă conştiinţa vârstei lui reale? Mai general vorbind: va deveni omul aşa cum îl văd şi îl tratează ceilalţi, sau va găsi puterea să-şi salveze, în pofida şi împotriva tuturor, identitatea?

A întemeia un roman pe o anecdotă, pe un banc, trebuie să le fi părut cititorilor liai Gombrowicz drept provocarea unui modernist. Şi pe drept cuvânt: era chiar o provocare. Cu toate astea, ea era înrădăcinată într-un trecut foarte îndepărtat. În epoca în care arta romanului nu era încă sigură nici de identitatea, nici de numele său, Fielding a numit-o: *lucrare*

prozai-comico-epică; să ţinem bine minte lucrul ăsta: comicul era una din cele trei ursitoare aplecate peste leagănul romanului.

Istoria romanului privită din atelierul lui Gombrowicz

Un romancier care vorbeşte despre arta romanului nu este un profesor care ţine un discurs de la catedră. Închipuiţi-vi-l mai degrabă ca pe un pictor care vă primeşte în atelierul lui, unde tablourile sale, sprijinite de pereţi, vă privesc de pretutindeni. Vă va vorbi despre sine, dar mai cu seamă despre ceilalţi, despre romanele pe care le iubeşte şi care sunt tainic prezente în propria sa operă. Va remodela în faţa voastră, potrivit propriilor sale criterii de valoare, întreg *trecutul* istoriei romanului, lăsându-vă să ghiciţi astfel acea poetică a romanului care nu-i aparţine decât lui şi care, prin urmare, în chipul cel mai firesc, se opune poeticii altor scriitori. Veţi avea astfel impresia unei coborâri pline de surprize în cala Istoriei unde, prin dispute, conflicte, confruntări, are loc procesul prin care se decide, devine, se face *viitorul* romanului.

În 1953, Witold Gombrowicz citează, în primul an al *Jurnalului* său (pe care-l va ţine vreme de şaisprezece ani, până la moartea sa), scrisoarea unui cititor: „Nu vă mai comentaţi! Scrieţi numai! Ce păcat că vă lăsaţi provocat şi scrieţi introduceri la operele dumneavoastră, introduceri, ba chiar şi comentarii!” La care Gombrowicz răspunde că va continua să se explice „precât pot şi atât cât pot” fiindcă un scriitor incapabil să vorbească despre cărţile sale este un „scriitor incomplet”. Să mai zăbovim puţin în atelierul lui Gombrowicz. Iată lista operelor pe care le iubeşte şi a celor pe care nu le iubeşte, propria sa „versiune personală a istoriei romanului”[10].

Mai presus de toate, îl iubeşte pe Rabelais. (Cărţile despre Gargantua şi Pantagruel sunt scrise într-un moment în care romanul european e pe cale să se nască, departe încă de orice norme; ele conţin nenumărate posibilităţi pe care viitoarea istorie a romanului le va realiza sau le va lăsa deoparte, dar care ne rămân toate ca surse de inspiraţie: plimbări în improbabil, provocări intelectuale, libertate a formei. Pasiunea

[10] Citatele urmează ediţia: Witold Gombrowicz*, Jurnal,* trad. rom. Olga Zaicik, Univers, Bucureşti, 1998. *(N.t.)*

sa pentru Rabelais dezvăluie sensul modernismului lui Gombrowicz: el nu refuză tradiţia romanului, o revendică; dar o revendică *întreagă,* cu o atenţie specială acordată momentului miraculos al genezei sale.)

E mai degrabă indiferent faţă de Balzac. (Se apară împotriva poeticii sale, ridicată între timp la rangul de model normativ al romanului.)

Îl iubeşte pe Baudelaire. (Aderă la revoluţia poeziei moderne.)

Nu *e fascinat de Proust.* (O răscruce: Proust a ajuns la capătul unei grandioase călătorii în care a epuizat toate posibilităţile; obsedat de căutarea noului, Gombrowicz nu poate decât s-o ia pe altă cale.)

Nu-şi găseşte afinităţi cu aproape niciun romancier contemporan. (Romancierii au adesea incredibile lacune de lectură: Gombrowicz nu i-a citit nici pe Broch, nici pe Musil; iritat de snobii care au pus stăpânire pe Kafka, n-are o înclinaţie deosebită pentru el; nu simte nicio afinitate cu literatura latino-americană; şi-a bătut joc de Borges, prea pretenţios pe gustul său, şi a trăit în Argentina într-o asemenea izolare încât, dintre cei mari, numai Ernesto Sábato se interesa de el; iar el îi întoarce simpatia.)

Nu iubeşte literatura poloneză din secolul XIX (prea romantică pentru el).

În general, e rezervat faţă de literatura poloneză. (Se simţea dispreţuit de compatrioţii săi; totuşi, rezerva lui n-are nimic resentimentar, ea exprimă groaza de a fi băgat în cămaşa de forţă a *micului context.* Despre poetul polonez Tuwim spune: „Despre fiecare din poemele sale putem spune că e «minunat», dar dacă am fi întrebaţi prin ce element tuwimian a îmbogăţit Tuwim poezia mondială, pur şi simplu n-am şti ce să răspundem.”)

Iubeşte avangarda din anii ’20 şi ’30. (Neîncrezător în ideologia ei „progresistă”, în „modernismul ei promodern”, Gombrowicz împărtăşeşte setea ei de forme noi, libertatea imaginaţiei sale. Iată ce-i recomandă unui tânăr autor: mai întâi să scrie douăzeci de pagini fără nici un control raţional, apoi să recitească cu un spirit critic ascuţit, să păstreze esenţialul şi să continue tot aşa. Ca şi cum ar vrea să înhame la carul romanului un cal sălbatic numit „beţie” alături de un cal dresat numit „luciditate”.)

Dispreţuieşte „literatura angajată”. (Fapt remarcabil: nu polemizează prea mult cu autorii care subordonează literatura luptei anticapitaliste. Paradigma artei angajate este pentru el, autor interzis în Polonia sa comunistă, literatura care mărşăluieşte sub drapelul anticomunismului. Din primul an al *Jurnalului,* îi reproşează maniheismul, simplificările.)

Nu-i place avangarda anilor ’50 şi ’60 din Franţa, mai ales „noul roman” şi „noua critică” (Roland Barthes). (Despre noul roman: „E sărăcăcios. E monoton… Solipsism. Onanie…” Despre „noua critică”: „Cu cât e mai savantă, cu atât e mai idioată.” îl irita dilema impusă de noile avangarde scriitorilor: sau modernismul aşa cum îl înţelegeau ele (acel modernism pe care Gombrowicz îl socotea jargonard, universitar, doctrinar, lipsit de contact cu realitatea), sau arta convenţională ce reproduce la infinit aceleaşi forme. Or, modernismul înseamnă pentru el: să avansezi pe drumul m*oştenit prin no*i descoperiri. Cât se mai poate. Câtă vreme drumul moştenit al romanului mai există.)

Un alt continent

Era la trei luni după ocuparea Cehoslovaciei de către armata rusă; Rusia nu reuşea încă să domine societatea cehă înspăimântată, dar (pentru câteva luni încă) liberă; Uniunea Scriitorilor, acuzată că reprezintă focarul contrarevoluţiei, mai avea încă propriile sedii, îşi edita revistele, primea invitaţi. La invitaţia ei au venit atunci la Praga trei romancieri latino-americani, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez şi Carlos Fuentes. Au venit discret, în calitate de scriitori. Ca să vadă. Ca să înţeleagă. Ca să-şi încurajeze confraţii cehi. Am petrecut cu ei o săptămână de neuitat. Am devenit prieteni. Şi exact după plecarea lor am avut ocazia să citesc şpalturile traducerii în cehă a romanului *Un veac de singurătate.*

M-am gândit la anatema pe care suprarealismul o aruncase asupra artei romanului, stigmatizat ca antipoetic, închis faţă de tot ce însemna imaginaţie liberă. Or, romanul lui García Márquez nu e nimic altceva decât imaginaţie liberă. Una dintre cele mai mari opere poetice pe care o cunosc. Fiecare frază scânteiază de fantezie, fiecare frază reprezintă o surpriză, o uimire: răspuns usturător adresat dispreţului proclamat în *Manifestul suprarealismului* (şi totodată un important omagiu adus

suprarealismului, inspiraţiei sale, suflului său care a dominat secolul).

E totodată dovada că poezia şi lirismul nu simt două noţiuni-surori, ci noţiuni care trebuie ţinute la distanţă una de cealaltă. Pentru că poezia lui García Márquez n-are nimic de-a face cu lirismul, autorul nu se confesează, nu-şi deschide sufletul, el este îmbătat doar de lumea obiectivă pe care o ridică într-o sferă unde totul este deopotrivă real, neverosimil şi magic.

Şi mai e ceva: în romanul secolului XIX scena a reprezentat elementul fundamental al compoziţiei. Romanul lui García Márquez merge pe un drum total opus: în *Un veac de singurătate* nu există scene! Ele sunt complet dizolvate în valurile extaziate ale naraţiunii. Nu cunosc nici un alt exemplu de stil asemănător. E ca şi cum romanul s-ar întoarce cu secole în turnă, către un narator care nu descrie nimic, ci povesteşte cu o libertate a fanteziei nemaivăzută nicicând înainte.

Puntea argintie

Câţiva ani după întâlnirea de la Praga, m-am stabilit în Franţa unde, din întâmplare, Carlos Fuentes era ambasador al Mexicului. Locuiam la Rennes şi, în scurtele mele şederi la Paris, stăteam la el, într-o mansardă a ambasadei, şi luam împreună micul dejun care se prelungea în discuţii fără sfârşit. Dintr-odată, Europa mea Centrală mi-a apărut în vecinătatea neaşteptată a Americii Latine: două margini ale Occidentului situate la extremităţi opuse; două teritorii neglijate, dispreţuite, abandonate, două teritorii-paria; şi cele două zone ale lumii cel mai adânc marcate de experienţa traumatizantă a barocului. Spun traumatizantă, fiindcă barocul a ajuns în America Latină ca artă a cuceritorilor, iar în ţara mea printr-o Contrareformă deosebit de sângeroasă, ceea ce l-a făcut pe Max Brod să numească Praga „oraş al răului”; am văzut două regiuni ale lumii iniţiate în misterioasa alianţă a răului şi frumosului.

Stăteam de vorbă şi o punte argintie, uşoară, tremurătoare, sclipitoare, se înălţa ca un curcubeu deasupra veacului între mica mea Europă Centrală şi imensa Americă Latină; o punte care unea statuile extatice ale lui Matyas Braun de la Praga cu bisericile extravagante ale Mexicului.

Şi m-am gândit şi la o altă afinitate între ţinuturile noastre

natale: ele ocupau un loc-cheie în evoluţia romanului secolului XX: mai întâi, romancierii central-europeni din anii ’20 şi ’30 (Carlos îmi vorbea despre *Somnambulii* lui Broch ca despre cel mai important roman al secolului); apoi, după vreo douăzeci, treizeci de ani, romancierii latino-americani, contemporanii mei.

Într-o bună zi, am descoperit romanele lui Ernesto Sábato; în *Abbadon exterminatorul* (1974), plin de reflecţii cum numai romanele celor doi mari vienezi erau cândva, Sábato spune textual: în lumea modernă, văduvită de filosofie, spartă în nenumărate specialităţi ştiinţifice, romanul ne rămâne ca un ultim post de observaţie de unde putem îmbrăţişa viaţa omenească ca un tot.

Cu o jumătate de secol înaintea lui, la celălalt capăt al planetei (puntea argintie vibra în continuare deasupra capului meu), Broch în *Somnambulii,* Musil în *Omul fibră însuşiri* gândeau acelaşi lucru. În epoca în care suprarealiştii ridicau poezia la rangul de cea mai înaltă artă, ei acordau acest loc suprem romanului.

PARTEA A PATRA
Ce este un romancier?

Ca să înţelegem trebuie să comparăm

Când Hermann Broch vrea să contureze un personaj, el îi surprinde mai întâi atitudinea esenţială, apropiindu-se apoi, progresiv, de trăsăturile lui mai particulare. De la abstract, trece la concret. Esch este protagonistul celui de-al doilea roman al *Somnambulilor.* În esenţă, spune Broch, Esch este un rebel. Ce înseamnă a fi un rebel? Cea mai bună modalitate de a înţelege un fenomen, mai spune Broch, este de a-l compara. Şi îl compară pe rebel cu delincventul. Ce este un delincvent? Este un conservator care se bizuie pe ordinea stabilită şi vrea să ocupe un loc în ea, socotind că furturile şi fraudele comise de el fac parte dintr-o profesiune care-l plasează în rând cu toţi ceilalţi cetăţeni. Rebelul, dimpotrivă, luptă împotriva ordinii stabilite pentru a o supune propriei sale voinţe. Esch nu e un delincvent. Esch este un rebel. Rebel, spune Broch, aidoma lui Luther. Dar de ce vorbesc eu despre Esch? Pe mine mă interesează romancierul! Pe el, cu cine să-l compar?

Poetul şi romancierul

Cu cine să-l comparăm pe romancier? Cu poetul liric. Conţinutul poeziei lirice, spune Hegel, este poetul însuşi; el întrupează în cuvânt lumea sa lăuntrică, pentru a trezi astfel în cititor sentimentele, stările sufleteşti pe care le trăieşte el însuşi. Şi chiar dacă tratează teme „obiective", exterioare vieţii sale, „poetul liric mare se îndepărtează repede de la subiectul propriu-zis şi se înfăţişează pe sine însuşi *(stellt sich selber dar)* în poemul său"[11].

Muzica şi poezia au un avantaj asupra picturii, spune Hegel: lirismul *(das Lyrische).* Iar în lirism, continuă el, muzica poate merge şi mai departe decât poezia, fiindcă e capabilă să surprindă mişcările cele mai tainice ale lumii interioare, inaccesibile cuvântului. Există aşadar o artă, muzica în speţă, mai lirică decât poezia lirică însăşi. Putem deduce de aici că noţiunea de lirism nu se limitează la o ramură a literaturii (poezia lirică), ci desemnează un anumit fel de a fi, iar din acest

[11] Citatul urmează ediţia: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică,* vol. I-II, trad. rom. D.D. Roşca, Editura Academiei, Bucureşti, 1966. *(N.t.)*

punct de vedere, poetul liric nu e decât întruparea în cel mai înalt grad exemplară a omului uimit de propriul său suflet şi de dorinţa de a-i da glas.

Încă demult, am socotit tinereţea drept *vârsta lirică,* adică vârsta la care individul, concentrat aproape exclusiv asupra lui însuşi, e incapabil să vadă, să priceapă, să judece cu luciditate lumea din jurul lui. Dacă pornim de la această ipoteză (evident schematică, dar care, ca schemă, mi se pare justă), trecerea de la imaturitate la maturitate înseamnă depăşirea atitudinii lirice.

Dacă îmi reprezint naşterea unui romancier sub formă de povestire exemplară, de „mit", această naştere îmi apare drept *istoria unei convertiri;* Saul devine Pavel; romancierul se naşte pe ruinele lumii sale lirice.

Istoria unei convertiri

Scot din bibliotecă *Doamna Bovary,* în ediţia de buzunar din 1972. Are două prefeţe, una a unui scriitor, Henry de Montherlant, cealaltă a unui critic literar, Maurice Bardèche. Amândoi au găsit de cuviinţă să-şi exprime distanţa faţă de cartea pe care o parazitează. Montherlant: „Nici spirit [...], nici noutate a gândului [...], nici vioiciune a scrisului, nici sondări neaşteptate şi adânci ale sufletului omenesc, nici găselniţe stilistice, nici distincţie, nici comic: Flaubert este lipsit de geniu într-un chip greu de crezut." Fără nicio îndoială, continuă el, se poate învăţa ceva de la el, dar numai cu condiţia să nu-i acorzi mai multă valoare decât are şi să ţii minte că „nu e din acelaşi aluat cu un Racine, un Saint-Simon, un Chateaubriand, un Michelet".

Bardèche confirmă verdictul şi povesteşte cum a devenit Flaubert romancier: în septembrie 1848, la vârsta de douăzeci şi şapte de ani, citeşte în faţa unui mic cerc de prieteni manuscrisul *Ispitirilor Sfântului Anton,* marea sa „proză romantică", în care (citez în continuare din Bardèche) „şi-a pus tot sufletul, toate ambiţiile", toată „marea sa gândire". E unanim condamnat, iar prietenii îl sfătuiesc să se descotorosească de „elanurile romantice", de „marile avânturi lirice". Flaubert îi ascultă şi, trei ani mai târziu, în septembrie 1851, începe să scrie *Doamna Bovary.* O face „fără plăcere", spune Bardèche, ca „o penitenţă" care-i smulge întruna, în

scrisori, „gemete şi blesteme”: „Bovary mă ucide, Bovary mă plictiseşte, mi-e greaţă de vulgaritatea subiectului” etc.

Mi se pare puţin probabil ca Flaubert să-şi fi înăbuşit „tot sufletul, toate ambiţiile” doar pentru a urma, călcându-şi pe inimă, voinţa prietenilor săi. Nu, povestea lui Bardèche nu este istoria unei autodistrugeri, ci a unei convertiri. Flaubert are treizeci de ani, exact vârsta la care trebuie să-ţi destrami crisalida lirică. Faptul că apoi se plânge de mediocritatea personajelor sale reprezintă tributul plătit pentru pasiunea cu care abordează arta romanului şi câmpul ei de explorare care este proza vieţii.

Blânda lumină a comicului

După o serată mondenă petrecută cu doamna Arnoux, de care e îndrăgostit, Frédéric din *Educaţia sentimentală,* entuziasmat de viitorul ce i se deschide în faţă, se întoarce acasă şi se opreşte în faţa oglinzii. Citez: „Se găsi frumos şi stătu un minut să se privească.”

„Un minut.” în această măsură precisă a timpului stă întreaga enormitate a scenei. Se opreşte, se priveşte, găseşte că e frumos. Vreme de un minut. Fără cea mai mică mişcare. E îndrăgostit, dar nu se gândeşte la cea pe care o iubeşte, atât este de uimit de sine însuşi. Se priveşte în oglindă. Dar nu se vede pe sine privindu-se în oglindă (cum îl vede Flaubert). E închis în eul său liric şi nu ştie că blânda lumină a comicului s-a aşternut deja asupra sa şi a iubirii sale.

Convertirea anti-lirică este o experienţă fundamentală în curriculum vitae al unui romancier; desprins de sine, el se vede dintr-odată de la distanţă, uimit că nu e aşa cum se închipuia. După această experienţă, va şti că niciun om nu este aşa cum se închipuie, că această confuzie e generală, elementară, şi că ea proiectează asupra oamenilor (de pildă, asupra lui Frédéric proţăpit în faţa oglinzii) blânda lumină a comicului. (Această lumină a comicului, brusc descoperită, este răsplata, discretă şi de mare preţ, a convertirii sale.)

Spre sfârşitul istoriei sale, după ce a fost refuzată de bancheri, părăsită de Léon, Emma Bovary se suie în diligenţă. În faţa portierei deschise, un cerşetor „scotea un fel de urlet înăbuşit”. În clipa aceea, „îi azvârli peste umăr o piesă de cinci

franci. Era tot ce mai avea. *I se părea că-i frumos s-o arunce aşa*"[12].

Era într-adevăr tot ce mai avea. Ajunsese la capăt. Dar ultima frază pe care am subliniat-o dezvăluie lucrul pe care Flaubert l-a văzut foarte bine, dar de care Emma nu era conştientă: n-a făcut doar un gest generos, *s-a complăcut* făcându-l; chiar şi în clipa asta de deznădejde reală, n-a ratat să facă un gest demonstrativ, inocent, pentru sine, vrând să arate frumoasă. O lumină de o tandră ironie o va însoţi de-aci înainte pretutindeni, chiar şi în mersul ei către moartea aflată acum atât de aproape.

Cortina sfâşiată

O cortină magică, ţesută din legende, atârna între noi şi lume. Cervantes l-a trimis pe don Quijote în peregrinare şi a sfâşiat cortina. Lumea i s-a arătat cavalerului rătăcitor în toată goliciunea comică a prozei sale.

Aidoma unei femei care se fardează înainte de a pleca grăbită spre prima ei întâlnire, când aleargă spre noi în clipa naşterii noastre, lumea este deja boită, mascată, *preinterpretată.* Iar conformiştii nu vor fi singurii care vor fi traşi pe sfoară; rebelii, dornici să-şi exprime opoziţia faţă de tot şi toate, nici nu-şi dau seama cât simt ei înşişi de docili; ei nu se vor revolta decât împotriva lucrurilor interpretate (preinterpretate) drept demne de a stârni revolta.

Scena din celebrul său tablou *Libertatea călăuzind poporul* a fost copiată de Delacroix de pe cortina preinterpretării: o tânără femeie pe baricade, cu o privire aspră, cu sânii dezveliţi şi înfricoşători; lângă ea, un mucos cu un pistol în mână. Oricât mi-ar displăcea acest tablou, ar fi absurd să-l excludem din marea pictură.

Dar un roman care ar glorifica atari poze convenţionale, a tari simboluri obosite, s-ar exclude singur din istoria romanului. Căci noua artă a pătruns în lume tocmai în urma gestului lui Cervantes de a sfâşia cortina preinterpretării; gestul său distructiv se răsfrânge şi se prelungeşte în fiecare roman demn de acest nume; e *sigiliul care conferă identitate noii arte.*

---

[12] Citatele urmează ediţia: Gustave Flaubert, *Doamna Bovary. Moravuri de provincie,* trad. rom. de Demostene Botez, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1965. (*N.t.*)

Gloria

În pamfletul său împotriva lui Victor Hugo, *Hugoliada,* Ionesco, în vârstă de douăzeci şi şase de ani şi trăind încă în România, scria: „Caracteristica biografiei oamenilor celebri este că au vrut să fie celebri. Caracteristica biografiei tuturor oamenilor este că nu au vrut ori nu s-au gândit să fie oameni celebri [...]. Un om celebru e dezgustător...”[13]

Să încercăm să clarificăm termenii: un om devine celebru când numărul celor care-l cunosc depăşeşte semnificativ numărul celor pe care-i cunoaşte el însuşi. Recunoaşterea de care se bucură un mare chirurg nu este glorie: el nu e admirat de public, ci de pacienţii, de confraţii săi. Trăieşte în echilibru. Gloria este un dezechilibru. Există profesiuni care o atrag după ele în chip fatal, inevitabil: politicieni, manechine, sportivi, artişti.

Gloria artiştilor e cea mai monstruoasă dintre toate, căci implică ideea de nemurire. Iar capcana este diabolică, fiindcă pretenţia grotesc megalomană de a-şi supravieţui după moarte e inseparabil legată de probitatea artistului. Orice roman creat cu adevărată pasiune aspiră absolut firesc să aibă o valoare estetică durabilă, adică o valoare capabilă să supravieţuiască autorului. A scrie fără a avea o asemenea ambiţie reprezintă un cinism pur: fiindcă dacă un instalator de calitate mijlocie le este util oamenilor, un romancier de calitate mijlocie care produce cu bună ştiinţă cărţi efemere, comune, convenţionale, deci inutile, deci supărătoare, deci nocive, este demn de dispreţ. Acesta e blestemul romancierului: onestitatea lui e ţintuită la stâlpul infamiei reprezentat de propria-i megalomanie.

Mi-au ucis-o pe Albertine

Cu zece ani mai bătrân decât mine, Ivan Blatný (mort de ani de zile) este poetul pe care l-am admirat încă de pe când aveam paisprezece ani. Într-una din culegerile sale, un vers revenea mereu, un vers cu numele unei femei: „Albertinko, ty”, ceea ce înseamnă: „Tu, Albertine”. Era bineînţeles o aluzie la Albertine a

[13] Citatele urmează ediţia: Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea,* vol. II, Humanitas, Bucureşti, 1992. *(N.t.)*

lui Proust. Prenumele a devenit, pentru adolescentul care eram, cel mai încântător prenume feminin din toate câte sunt.

Din Proust, nu cunoşteam pe atunci decât ultima copertă a celor circa douăzeci de volume din *în căutarea timpului pierdut* în traducere cehă, aşezate la rând în biblioteca unui prieten. Graţie lui Blatný, graţie versului său „Albertinko, ty", într-o bună zi m-am cufundat în lectura lui. Când am ajuns la *Fetele în floare,* Albertine a lui Proust s-a contopit, imperceptibil, cu Albertine a poetului meu.

Poeţii cehi iubeau nespus opera lui Proust, dar nu-i cunoşteau biografia. Ivan Blatný n-o cunoştea nici el. De altminteri, şi eu mi-am pierdut destul de târziu privilegiul acestei minunate neştiinţe, când am auzit că Albertine fusese inspirată de un bărbat, un iubit al lui Proust.

Dar ce vorbe sunt astea! Inspirată de un bărbat sau de o femeie, Albertine e Albertine, şi basta! Un roman e rodul alchimiei care transformă o femeie în bărbat, un bărbat în femeie, glodul în aur, o anecdotă într-o dramă! Tocmai alchimia asta divină constituie forţa oricărui romancier, secretul său, splendoarea artei sale!

Era însă prea târziu; degeaba o socoteam eu pe Albertine o femeie de neuitat, îndată ce mi s-a şoptit că modelul ei a fost un bărbat, această informaţie inutilă s-a înfipt în capul meu ca un virus intrat în programul unui calculator. Între mine şi Albertine s-a strecurat un mascul care-i tulbură chipul, îi subminează feminitatea, câteodată o văd cu nişte sâni superbi, alteori cu un piept plat, iar uneori pe pielea catifelată a obrazului său apare o mustaţă.

Mi-au ucis-o pe Albertine. Mă gândesc la cuvintele lui Flaubert: „Artistul trebuie să lase posterităţii impresia că n-a trăit." Sensul acestei fraze trebuie bine înţeles: persoana pe care romancierul vrea s-o ocrotească nu este în primul rând el însuşi, ci Albertine şi doamna Arnoux.

Verdictul lui Marcel Proust

În romanul *în căutarea timpului pierdut,* Proust e cum nu se poate mai limpede: „în acest roman [...] nu există niciun fapt care să nu fie fictiv, [...] nu există nici un personaj «cu cheie»." Oricât de strâns legat ar fi de viaţa autorului său, romanul lui

Proust se află, fără nici un echivoc, dincolo de autobiografie; nu există în el nici o intenţio*nalitate autobiografici; Proust* nu l-a scris ca să vorbească despre viaţa lui, ci pentru a le vorbi cititorilor despre propria lor viaţă: „[…] fiecare cititor este, când citeşte, propriul său lector. Lucrarea scriitorului nu este decât un fel de instrument optic pe care-l oferă cititorului, spre a-i da posibilitatea să descopere ceea ce, fără această carte, n-ar fi văzut poate în sine însuşi. Recunoaşterea de către cititor, în el însuşi, a ceea ce spune cartea constituie o dovadă a adevărului ei…”[14] Aceste fraze ale lui Proust nu definesc numai sensul romanului proustian, ci sensul artei romanului pur şi simplu.

Morala esenţialului

Bardèche rezuma astfel verdictul dat romanului *Doamna Bovary.* „Flaubert şi-a ratat destinul de scriitor! Oare nu asta e şi judecata atâtor admiratori ai lui Flaubert care încheie spunând: A, trebuie să-i citiţi corespondenţa, ce capodoperă, ce om pasionant ne dezvăluie!”

Recitesc şi eu adesea corespondenţa lui Flaubert, doritor să aflu ce gândea despre arta sa şi a altora. Asta nu înseamnă totuşi că, oricât de fascinantă ar fi, corespondenţa ar putea fi considerată o capodoperă sau o operă. Fiindcă opera nu reprezintă tot ce a scris un romancier, scrisori, carnete, jurnale, articole. Opera este *rezultatul unui lung travaliu asupra unui proiect estetic.*

Aş spune chiar mai mult: opera este ceea ce romancierul va aproba la ceasul bilanţului. Căci viaţa-i scurtă şi lectura lungă, iar literatura e pe cale să se sinucidă printr-o proliferare dementă. Începând cu el însuşi, fiecare romancier ar trebui să elimine tot ce e secundar, să propovăduiască, pentru sine ca şi pentru ceilalţi, *morala esenţialului*!

Şi asta e valabil nu doar pentru autori, pentru sutele, miile de autori, ci şi pentru cercetători, armatele de cercetători care, călăuziţi de o morală opusă, acumulează tot ce pot găsi ca să cuprindă Totul – ţel suprem. Totul, adică inclusiv un munte de ciorne, de paragrafe tăiate, de capitole suprimate de autor dar

[14] Citatele urmează ediţia: Marcel Proust, *În căutam timpului pierdut,* XIII, *Timpul regăsit,* trad. rom. Eugenia Cioculescu, Minerva, Bucureşti, 1977. *(N.t.)*

publicate de cercetători în aşa-zisele „ediţii critice”, sub perfidul nume de „variante”, ceea ce, dacă vorbele mai au vreun sens, înseamnă că tot ce a scris autorul ar avea aceeaşi valoare, ar fi deopotrivă aprobat de el.

Morala esenţialului a cedat locul *moralei arhivei.* (Idealul arhivei: blânda egalitate care domneşte într-o imensă groapă comună.)

Lectura-i lungă, viaţa scurtă

Stau de vorbă cu un prieten, scriitor francez; insist să-l citească pe Gombrowicz. Întâlnindu-l după câtva timp, îl văd stingherit: „Te-am ascultat, dar, sincer, nu ţi-am înţeles entuziasmul. – Dar ce ai citit? – *Subjugaţii*! – La naiba! De ce *Subjugaţii*?”

Subjugaţii au apărut sub formă de carte abia după moartea lui Gombrowicz. E un roman popular pe care, tânăr fiind, îl publicase în foileton, sub pseudonim, într-un ziar din Polonia de dinainte de război. Nu l-a editat niciodată sub formă de carte, n-a avut niciodată intenţia s-o facă. Spre sfârşitul vieţii, a apărut volumul lungilor sale convorbiri cu Dominique Roux sub titlul *Testament.* Gombrowicz îşi comentează în el toată opera. *Toată.* Carte după carte. Nici un cuvânt despre *Subjugaţii*!

Spun: „Trebuie să citeşti *Ferdydurke*! Sau *Pornografia*!*.”*

Mă priveşte melancolic. „Dragul meu, viaţa mea se îngustează. Timpul pe care l-am dedicat autorului tău s-a epuizat.”

Băieţelul şi bunica lui

Stravinski a rupt pentru totdeauna prietenia cu dirijorul Ansermet care voia să facă tăieturi în baletul său *Jeu de cartes.* Mai târziu, Stravinski revine el însuşi asupra *Simfoniei pentru suflători* şi face mai multe corecturi. Aflând asta, acelaşi Ansermet se indignează; nu-i plac corecturile şi-i contestă lui Stravinski dreptul de a schimba ce-a scris.

Şi în primul, şi în al doilea caz, răspunsul lui Stravinski e la fel de pertinent: E-un lucru care nu te priveşte, dragul meu! Nu te purta cu opera mea aşa cum te porţi în dormitorul tău! Creaţia unui autor nu aparţine nici tatălui său, nici mamei sale, nici

naţiunii sale, nici umanităţii, nu-i aparţine decât lui însuşi, o poate publica atunci când vrea, iar dacă vrea o poate schimba, o poate corecta, lungi, scurta, o poate arunca în closet şi poate trage apa după ea fără să fie câtuşi de puţin obligat să dea explicaţii nimănui.

Aveam nouăsprezece ani când, în oraşul meu natal, un tânăr universitar a ţinut o conferinţă publică; era în primele luni ale revoluţiei comuniste şi, respectând spiritul vremii, conferenţiarul a vorbit despre responsabilitatea socială a artei. După conferinţă, au urmat discuţii; mi-a rămas în amintire poetul Josef Kainar (din aceeaşi generaţie cu Blatný, mort şi el de ani de zile) care, drept răspuns la discursul omului de ştiinţă, a povestit o anecdotă: un băieţel îşi plimbă bunica oarbă. Merg împreună pe stradă şi, din când în când, băieţelul spune: „Bunico, ai grijă, o rădăcină!" Crezând că se află într-o pădure, bătrâna face salturi. Trecătorii îl mustră pe băieţel: „Băiete, cum te porţi cu bunică-ta!" La care băieţelul: „E bunica mea! Mă port cu ea cum vreau!" Şi Kainar conchide: „Aşa şi eu cu poezia mea." N-am să uit niciodată această demonstraţie privind dreptul autorului proclamat sub privirea suspicioasă a tinerei revoluţii.

Verdictul lui Cervantes

De câteva ori în romanul său, Cervantes enumeră mai multe cărţi cavalereşti. Le menţionează titlurile, dar nu i se pare întotdeauna necesar să dea şi numele autorilor. Pe atunci, respectul faţă de autor şi drepturile sale nu devenise încă un lucru obişnuit.

Să ne amintim: înainte să-şi încheie cel de-al doilea volum al romanului, un alt scriitor, necunoscut până atunci, i-o ia înainte şi publică sub pseudonim propria urmare la aventurile lui don Quijote. Cervantes reacţionează cum ar reacţiona un autor din zilele noastre: se înfurie; îl atacă violent pe plagiator şi proclamă orgolios: „Pentru mine doar s-a născut don Quijote, şi eu pentru el; el s-a priceput să săvârşească isprăvi, iar eu să i le scriu; noi doi numai suntem făcuţi imul pentru altul..."

Din vremea lui Cervantes, acesta e semnul prim şi fundamental al unui roman: e o creaţie unică şi inimitabilă, indisociabilă de imaginaţia unui unic autor. Înainte ca romanul să fie scris, nimeni nu-şi putea închipui un don Quijote; el era

neprevăzutul însuşi; şi fără farmecul neprevăzutului nici un mare personaj romanesc (şi nici un mare roman) nu va mai fi posibil de aici înainte.

Naşterea artei romanului a fost legată de conştientizarea dreptului autorului şi de apărarea lui cu orice preţ. Romancierul e singur stăpân al operei sale; el *este* opera sa. N-a fost întotdeauna aşa. Şi nici nu va fi întotdeauna. Numai că atunci, arta romanului, moştenirea lui Cervantes, nu va mai exista.

PARTEA A CINCEA
Estetica şi existenţa

Estetica şi existenţa

*U*nde să căutăm motivele cele mai adânci ale simpatiei sau antipatiei pe care o resimt oamenii unii pentru alţii, motivele pentru care pot sau nu să fie prieteni? Clarisse şi Walter din *Omul fără însuşiri* sunt vechi cunoştinţe ale lui Ulrich. Ei apar pentru prima dată pe scena romanului când Ulrich intră în casa lor şi-i vede cântând la pian la patru mâini. Pianul

— Acel „idol cu gura imensă, cu dinţii rânjiţi, cu picioarele scurte, corcitură între şoricar şi buldog”, unul din acele teribile „megafoane prin care sufletul îşi avântă ţipătul în univers, asemenea unui cerb în rut”

— E lucrul pe care Ulrich îl detestă cel mai tare.

Această metaforă luminează dezacordul insurmontabil dintre Ulrich şi cuplu; un dezacord ce pare arbitrar şi nejustificat întrucât n-are la bază niciun conflict de interese, nefiind nici politic, nici ideologic, nici religios; şi el este atât de greu de surprins fiindcă rădăcinile sale coboară prea adânc, coboară până la *fundamentele estetice* ale personalităţii lor; muzica, să ne amintim ce spunea Hegel, este arta cea mai lirică; mai lirică decât poezia lirică însăşi. De-a lungul întregului roman, Ulrich se va izbi de lirismul prietenilor săi.

Mai târziu, Clarisse e gata să ia în braţe cauza lui Moosbrugger, un asasin condamnat la pedeapsa capitală, pe care societatea mondenă vrea să-l salveze încercând să-i dovedească nebunia şi, prin urmare, nevinovăţia. „Moosbrugger e ca muzica”, repetă la tot pasul Clarisse, şi prin această sentinţă ilogică (intenţionat ilogică, fiindcă spiritului liric îi şade Une să se prezinte prin fraze ilogice) sufletul său lansează strigăte de compasiune în Univers. Ulrich întâmpină cu răceală aceste strigăte. Nu fiindcă ar dori pedeapsa capitală pentru un alienat, ci fiindcă nu poate suferi isteria lirică a apărătorilor săi.

Conceptele estetice au început să mă intereseze abia în momentul când mi-am dat seama de rădăcinile lor existenţiale; când le-am înţeles în calitatea lor de concepte existenţiale; fiindcă oamenii – simpli sau rafinaţi, inteligenţi sau neghiobi – se confruntă constant de-a lungul vieţii lor cu frumosul, cu urâtul, cu sublimul, cu comicul, cu tragicul, cu liricul, cu dramaticul, cu acţiunea, cu peripeţiile, cu catharsisul, sau, ca să vorbim de concepte mai puţin filosofice, cu agelastia, cu kitschul sau cu

vulgaritatea; toate aceste concepte sunt cărări care ne poartă către diferite aspecte ale existenţei inaccesibile pe alte căi.

Acţiunea

Arta epică se întemeiază pe acţiune, iar societatea exemplară unde acţiunea se putea manifesta în deplină libertate a fost cea din timpul epocii eroice greceşti; asta spune Hegel şi o demonstrează cu *Iliada:* chiar dacă Agamemnon este primul între regi, alţi regi şi principi s-au strâns în jurul lui în chip liber, fiind liberi, aidoma lui Ahile, să părăsească lupta. Cei mulţi şi-au urmat şi ei suveranii din proprie voinţă; nu exista nicio lege care să-i fi putut constrânge; doar pornirile personale, simţul onoarei, respectul, supunerea faţă de cel mai puternic, fascinaţia exercitată de curajul unui erou etc. Determinau comportamentul oamenilor. Libertatea de a participa la luptă, ca şi libertatea de a o părăsi garantau fiecăruia independenţa. Astfel, acţiunea şi-a păstrat caracterul personal şi, prin urmare, forma poetică.

Acestei lumi arhaice, leagăn al epopeii, Hegel îi opune societatea vremii sale, organizată ca stat, înzestrată cu o constituţie, cu legi, cu o justiţie, cu o administraţie atotputernică, cu ministere, cu poliţie etc.; această societate îşi impune principiile morale în faţa individului, al cărui comportament este astfel determinat în mult mai mare măsură de voinţe anonime din exterior decât de propria personalitate, într-o atare lume s-a născut romanul. Aidoma epopeii de odinioară, şi el se întemeiază pe acţiune. Dar în roman acţiunea se problematizează, apare ca o problemă cu multiple chipuri: dacă acţiunea este doar rodul ascultării, mai este oare ea acţiune? şi cum să deosebim acţiunea de gesturile repetitive ale rutinei? şi ce să însemne *in concreto* cuvântul „libertate” în lumea modernă birocratizată în care posibilităţile de a acţiona devin atât de neînsemnate?

James Joyce şi Kafka au mers cel mai departe în investigarea acestor probleme. Giganticul microscop joyceian măreşte peste măsură fiecare gest cotidian mărunt, transformând astfel o singură zi ultrabanală din viaţa lui Bloom într-o mare *odisee* modernă. Angajat ca arpentor, K. soseşte într-un sat şi e gata să se lupte pentru dreptul de a trăi acolo; bilanţul luptei sale va fi jalnic însă: după infinite tracasări, va reuşi doar să înainteze

reclamaţii unui primar neputincios, apoi unui funcţionar subaltern somnolent; atât şi nimic mai mult; alături de *odiseea* modernă a lui Joyce, *Castelul* lui Kafka este o *iliadă* modernă. O odisee şi o iliadă închipuite pe faţa nevăzută a lumii epice a cărei faţă vizibilă devenise inaccesibilă.

Cu o sută cincizeci de ani în urmă, Laurence Steme surprindea deja acest caracter problematic şi paradoxal al acţiunii; în *Tristram Shandy* nu există decât acţiuni infinitezimale; de-a lungul mai multor capitole, tatăl Shandy încearcă să-şi scoată cu mâna stângă batista din buzunarul drept, străduindu-se să-şi scoată, în acelaşi timp, cu mâna dreaptă peruca de pe cap; de-a lungul mai multor capitole, doctorul Slop se canoneşte să desfacă nodurile, prea multe şi prea vârtos strânse, ale traistei în care-şi ţine instrumentele chirurgicale menite a-l aduce pe lume pe Tristram. Această lipsă a acţiunii (sau această miniaturizare a acţiunii) e tratată cu un surâs idilic (surâs pe care nu-l cunosc nici Joyce, nici Kafka şi care va rămâne neegalat în toată istoria romanului). Cred că zăresc în acest surâs o melancolie radicală: cel care acţionează vrea să învingă; cel care învinge provoacă suferinţă celuilalt; renunţarea la acţiune e singura cale către bucurie şi pace.

Agelaştii

„Gravitatea afectată” se arată pretutindeni în jurul pastorului Yorick, imul dintre personajele din

Tristram Shandy, care nu vede în ea altceva decât o escrocherie, „un coperământ neştiinţei ori prostiei”. Pe cât poate, o vânează cu comentarii, cu „vreun caraghioslâc ori vorbă duhlie”. „Şotiile [lui] nesăbuite” se dovedesc însă primejdioase; „de fiecare zece glume [îşi face] o sută de vrăjmaşi” şi aşa se face că, într-o bună zi, nemaigăsind puterea să ţină piept răzbunării *agelaştilor,* „închină steagul” şi-n cele din urmă moare „cu inima frântă”[15]. Da, povestind păţania lui Yorick, Laurence Sterne foloseşte cuvântul „agelaşti”. Este neologismul creat de Rabelais pornind de la limba greacă, pentru a-i desemna pe cei care nu ştiu să râdă. Rabelais nu-i

[15] Citatele urmează ediţia: Laurence Sterne, *Viaţa şi opiniunile lui Tristram Shandy gentleman,* trad. rom. de Mihai Miroiu şi Mihai Spăriosu, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969. *(N.t.)*

putea suferi pe agelaşti, din cauza cărora, potrivit spuselor sale, era cât pe ce „să nu mai scrie o iotă”. Povestea lui Yorick este un salut fratern pe care Steme i-l adresează maestrului său peste două veacuri.

Simt oameni a căror inteligenţă o admir, a căror onestitate o stimez – dar nu mă simt în apele mele în preajma lor: îmi cenzurez spusele ca să nu fiu greşit înţeles, ca să nu par cinic, ca să nu-i rănesc cu cine ştie ce vorbă uşuratică. Oamenii respectivi n-au o relaţie firească cu comicul. Nu le-o reproşez; *agelastia* lor e adânc săditâ în ei, iar în privinţa asta sunt neputincioşi. Dar la fel de neputincios sunt şi eu şi, fără să-i detest, îi ocolesc cât pot. Nu vreau să sfârşesc precum pastorul Yorick.

Orice concept estetic (şi agelastia este un asemenea concept) deschide o problematică fără sfârşit. Cei care, odinioară, aruncau asupra lui Rabelais anateme ideologice (teologice) erau îndemnaţi s-o facă de ceva mai adânc decât credinţa într-o dogmă abstractă. Ceea ce-i irita era un dezacord estetic dezacordul visceral cu neseriozitatea; indignarea faţă de scandalul unui râs deplasat. Căci dacă agelaştii au tendinţa să vadă în orice glumă un sacrilegiu, e fiindcă, într-adevăr, orice glumă *este* un sacrilegiu. Există o incompatibilitate radicală între comic şi sacru, şi tot ce putem face e să ne întrebăm unde începe şi unde se sfârşeşte sacrul. Se limitează doar la Templu? Sau domeniul său se întinde mai departe, anexând şi ceea ce numim marile valori laice, maternitatea, dragostea, patriotismul, demnitatea umană? Cei pentru care viaţa este sacră, în întregul ei, fără restricţie, reacţionează la orice banc cu iritare, pe faţă sau ascunsă, fiindcă orice banc dezvăluie comicul care, ca atare, este o ofensă adusă caracterului sacru al vieţii.

Nu vom înţelege comicul dacă nu-i vom înţelege pe agelaşti. Existenţa lor dă adevărata dimensiune a comicului, îl prezintă ca pe un pariu, un risc, îi dezvăluie esenţa dramatică.

Umorul

În *Don Quijote,* se aude un râs ce pare coborât din farsele medievale: se râde de cavalerul care poartă un lighenaş de bărbierit pe post de coif, se râde de scutierul lui care încasează o chelfăneală. Dar pe lângă acest comic, adesea stereotip,

adesea crud, Cervantes ne face să savurăm un cu totul alt soi de comic, mult mai subtil:

Un nobil de ţară amabil îl invită pe don Quijote încasa lui unde locuieşte împreună cu fiul său, poet. Fiul, mai lucid decât tatăl, îşi dă seama imediat că invitatul e nebun şi găseşte cu cale să-şi manifeste ostentativ distanţa. Apoi, don Quijote îl invită pe tânăr să-i recite din poezia sa; prevenitor, acesta se supune, iar don Quijote face un elogiu grandilocvent talentului său; bucuros, flatat, fiul e uluit de inteligenţa invitatului şi uită pe dată că-i nebun. Cine e deci mai nebun, nebunul care-l elogiază pe lucid sau lucidul care dă crezare elogiului făcut de nebun? Am intrat în sfera unui alt comic, mai rafinat şi nespus mai preţios. Nu mai râdem fiindcă cineva e ridiculizat, batjocorit, sau chiar umilit, ci fiindcă o realitate îşi vădeşte brusc ambiguitatea, lucrurile îşi pierd semnificaţia aparentă, omul din faţa noastră e altfel decât îşi închipuie. Avem aici de-a face cu *umorul* (umorul care, pentru Octavio Paz, e „marea invenţie" a Epocii Moderne, datorată lui Cervantes).

Umorul nu-i o scânteie care ţâşneşte brusc odată cu deznodământul unei situaţii sau a unei povestiri pentru a ne stârni râsul. Lumina lui discretă se întinde asupra întregului peisaj vast al vieţii. Să încercăm să privim *a doua oară,* ca pe o bobină de film, scena pe care-am povestit-o adineaori: amabilul nobil îi invită pe don Quijote în castelul său şi i-l prezintă pe fiul lui care-şi arată imediat în faţa extravagantului invitat rezerva şi superioritatea. De data asta suntem însă preveniţi: am văzut deja bucuria narcisică a tânărului în clipa când don Quijote îi elogiază poemele; revăzând acum debutul scenei, comportamentul fiului ne apare de la bun început pretenţios, nepotrivit cu vârsta lui, cu alte cuvinte comic *din capul locului.* Aşa priveşte lumea un adult care a acumulat multă experienţă despre „firea omenească" (care priveşte viaţa cu senzaţia că revede bobine de film pe care le-a mai văzut deja) şi care, de multă vreme, a încetat să mai ia în serios seriozitatea oamenilor.

Şi dacă tragicul ne-ar părăsi

După ce trece prin experienţe dureroase, Creon înţelege că cei care sunt răspunzători de soarta cetăţii au datoria să-şi

înfrâneze patimile; înarmat cu această convingere, el intră într-un conflict mortal cu Antigona, care apără în faţa lui îndatoririle nu mai puţin legitime ale individului. Creon e intransigent, Antigona moaie, iar el, strivit de propria-i vinovăţie, doreşte „să nu mai apuce ziua de mâine”. *Antigona* i-a inspirat lui Hegel o magistrală meditaţie asupra tragicului: două antagonisme se înfruntă, fiecare indisolubil legat de un adevăr parţial, relativ, dar, privit în sine, absolut îndreptăţit. Fiecare e gata să-şi sacrifice viaţa pentru acest adevăr, dar nu-l poate impune decât cu preţul nimicirii totale a adversarului. De aceea amândoi simt deopotrivă îndreptăţiţi şi vinovaţi. Vinovăţia este spre cinstea marilor personaje tragice, spune Hegel. Conştiinţa profundă a vinovăţiei face cu putinţă reconcilierea viitoare.

Eliberarea marilor conflicte omeneşti de interpretarea lor naivă drept luptă între bine şi rău, înţelegerea lor în lumina tragediei a fost o imensă realizare a spiritului; ea a scos fii evidenţă relativitatea fatală a adevărurilor omeneşti; a dat naştere nevoii de a face dreptate duşmanului. Numai că vitalitatea maniheismului rămâne de neînvins: îmi amintesc de o adaptare a *Antigonei* pe care am văzut-o la Praga imediat după război; ucigând tragicul în tragedie, autorul făcea din Creon un fascist odios care strivea o eroină a libertăţii.

Asemenea actualizări politice ale *Antigonei* au fost foarte la modă după al Doilea Război Mondial. Hitler nu abătuse asupra Europei doar grozăvii de neînchipuit, ci o spoliase totodată de simţul tragicului. Aidoma luptei împotriva nazismului, întreaga istorie politică contemporană va fi aşadar privită şi trăită ca o luptă între bine şi rău. Războaiele, războaiele civile, revoluţiile, contrarevoluţiile, luptele de emancipare naţională, revoltele şi reprimarea lor au fost alungate din teritoriul tragicului şi puse sub autoritatea unor judecători setoşi să osândească. E un pas înapoi? O cădere în stadiul pre-tragic al umanităţii? Dar dacă e aşa, cine a decăzut? Istoria însăşi, uzurpată de nişte criminali? Sau modul nostru de a înţelege Istoria? Îmi spun adesea că tragicul ne-a părăsit; şi în asta constă, poate, adevărata pedeapsă.

Dezertorul

Homer nu pune la îndoială motivele care i-au făcut pe greci să

asedieze Troia. Privind însă acelaşi război la o distanţă de câteva secole, Euripide e departe de a o admira pe Elena şi subliniază disproporţia dintre cât preţuia femeia lui Menelaos şi preţul miilor de vieţi sacrificate pentru ea. În *Orestes*, el îi atribuie următoarea replică lui Apollo: „Zeii au voit ca frumuseţea fără seamăn [a Elenei]

să-i pună faţă-n faţă pe helleni şi pe troieni, şi să pricinuiască sumedenie de morţi, spre a mai uşura pământul de preaplinul sfruntat şi necurmat al omenirii.”[16] Dintr-odată, totul se limpezeşte: sensul celui mai faimos război n-avea nimic de-a face cu vreo cauză măreaţă; singurul lui ţel era măcelul. Mai putem vorbi însă, în acest caz, de tragic?

Întrebaţi-i pe oameni care a fost adevăratul motiv al războiului din ’914. Nimeni nu va şti să răspundă, chiar dacă imensul măcel stă la rădăcina întregului secol recent încheiat şi a întregului rău pe care l-a adus cu sine. Măcar de ni s-ar putea spune că europenii s-au omorât atunci între ei pentru a salva onoarea unui încornorat!

Euripide nu mergea până acolo încât să socotească războiul troian drept ceva comic. Pasul acesta a fost făcut de un roman. Soldatul Švejk al lui Hašek se simte atât de puţin legat de motivele războiului încât nici nu le contestă; nu le cunoaşte; nu încearcă să le cunoască. Războiul e cumplit, dar Švejk nu-l ia în serios. Nu poţi lua în serios ceva lipsit de sens.

Există momente când Istoria, marile ei cauze, eroii ei pot apărea derizorii şi chiar comici, dar e greu, e inuman, ba e chiar supraomenesc s-o priveşti aşa întruna. Poate că dezertorii sunt capabili de aşa ceva. Švejk e un dezertor. Nu în sensul juridic al termenului (de persoană care părăseşte ilegal armata), ci în sensul totalei sale indiferenţe faţă de marele conflict colectiv. Din toate punctele de vedere – politic, juridic, moral –, dezertorul e dezgustător, condamnabil, înrudit cu laşii şi cu trădătorii. În ochii romancierului însă, el apare altfel: dezertorul este cel care refuză să dea un sens luptelor purtate de contemporanii săi. Care refuză să vadă vreo grandoare sacră în nişte masacre. Căruia îi repugnă să participe în chip de bufon la comedia Istoriei. Viziunea sa despre lucruri e adesea lucidă,

[16] Citatul urmează ediţia: Euripides, *Rhesos, Troienele, Andromache, Helena, Orestes, Heraklizii;* trad. rom. Alexandru Miran, Univers, Bucureşti, 1996. *(N.t.)*

foarte lucidă, dar face ca poziţia lui să fie vulnerabilă; îl desolidarizează de semenii lui; îl îndepărtează de umanitate.

(În timpul războiului din ’914, toţi cehii se simţeau străini de scopurile pentru care Imperiul Habsburgic îi trimisese la luptă; Švejk, înconjurat de dezertori, era deci un dezertor excepţional: un dezertor fericit. Când mă gândesc la enorma popularitate de care se bucură încă în ţara sa, mă bate gândul că asemenea importante atitudini colective, atitudini rare, aproape tainice, neîmpărtăşite de alţii, îi pot conferi unei naţiuni chiar raţiunea de a fi.)

Lanţul tragic

Un act săvârşit, oricât de nevinovat, nu-şi află sfârşitul ca un fapt izolat. El are drept efect un alt act şi declanşează un lanţ întreg de evenimente. Unde sfârşeşte răspunderea omului faţă de actul său care se prelungeşte astfel la infinit, într-o transformare incalculabilă şi monstruoasă? În marele discurs rostit la sfârşitul lui *Oedip rege,* Oedip îi blestemă pe cei ce, odinioară, au salvat trupul copilului pe care părinţii voiau să-l piardă; blestemă bunătatea oarbă care a declanşat un rău de neînchipuit; blestemă acest lanţ de acte în care onestitatea intenţiei nu joacă nici un rol; blestemă acest lanţ infinit ce leagă laolaltă toate fiinţele umane, făcând din ele o unică umanitate tragică.

Este Oedip vinovat? Cuvântul în cauză, preluat din vocabularul juriştilor, n-are niciun sens aici. La sfârşitul lui *Oedip rege,* el îşi scoate ochii cu două fibule din tunica Iocastei care s-a spânzurat. Să fie asta, din parte-i, un act de dreptate pe care şi-l aplică sieşi? Să fie voinţa de a se pedepsi? Sau poate mai degrabă un strigăt de deznădejde? Dorinţa de a nu mai vedea grozăviile a căror cauză şi ţintă este? Aşadar, o dorinţă nu de dreptate, ci de neant? În *Oedip la Colonos,* ultima piesă rămasă de la Sofocle, Oedip, orb acum, se apără cu înverşunare de acuzaţiile lui Creon şi-şi proclamă nevinovăţia sub privirile aprobatoare ale Antigonei care-l însoţeşte.

Având pe vremuri prilejul să observ oameni de stat comunişti, am constatat pesemne, cu surpriză, că erau adesea extrem de critici faţă de realitatea ce luase naştere din propriile lor acte pe care le văzuseră transformându-se sub ochii lor într-un

incontrolabil lanţ de consecinţe. Dacă erau însă cu adevărat lucizi, veţi spune, de ce n-au plecat trântind uşa? Din oportunism? Fiindcă iubeau puterea? De frică? S-ar putea. Dar nu-i exclus ca măcar unii să fi acţionat călăuziţi de simţul responsabilităţii faţă de un act la a cărui punere pe lume contribuiseră cândva şi de a cărui paternitate nu voiau să se lepede, nutrind încă speranţa că vor fi capabili să-l corecteze, să-l modifice, să-i redea un sens. Cu cât speranţa asta se dovedea mai iluzorie, cu atât tragicul existenţei lor se vădea mai tare.

Infernul

În capitolul X din *Pentru cine bat clopotele,* Hemingway descrie ziua în care republicanii (şi simpatia lui, ca om şi autor, spre ei se îndreaptă) cuceresc un orăşel din mâinile falangiştilor. Condamnă fără proces vreo douăzeci de oameni şi-i mână cu de-a sila în piaţă unde, între timp, au adunat oameni cu bâte, furci şi coase ca să-i ucidă pe vinovaţi. Vinovaţi? Celor mai mulţi dintre ei nu li se poate reproşa decât apartenenţa pasivă la partidul fascist, iată de ce călăii, oameni simpli care-i cunosc bine pe condamnaţi şi nu-i urăsc, sunt la început timizi şi reticenţi; abia sub influenţa alcoolului şi apoi a sângelui se înflăcărează, până când scena (descrierea ei amănunţită ocupă aproape o zecime din roman) sfârşeşte într-o dezlănţuire de cruzime sălbatică în care totul devine un *infern.*

Conceptele estetice se transformă fără încetare în probleme; mă întreb: Istoria este oare tragică? Să spunem acelaşi lucru altfel: noţiunea de tragic are vreun sens în afara destinului personal? Când Istoria pune în mişcare mase, armate, suferinţe şi răzbunări, voinţele individuale nu mai pot fi deosebite; tragedia este înghiţită de revărsarea canalelor de scurgere care îneacă întreaga lume.

La rigoare, putem căuta tragicul îngropat sub ruinele grozăviilor, în primul impuls al celor care-au avut curajul să-şi rişte viaţa pentru adevărul în care credeau.

Există însă grozăvii sub care niciun fel de săpături arheologice nu vor putea găsi nici cel mai neînsemnat vestigiu al tragicului; măceluri pentru bani; mai rău: pentru o iluzie; ba încă şi mai rău: pentru o tâmpenie.

Infernul (infernul pe pământ) nu-i tragic; infernul e grozăvia din care a dispărut orice urmă de tragic.

PARTEA A ŞASEA
Cortina sfâşiată

Bietul Alonso Quijada

Lin biet nobil de ţară, Alonso Quijada, hotărăşte să devină cavaler rătăcitor alegându-şi numele de don Quijote de la Mancha. Cum i-am putea defini identitatea? El este cel care nu este.

Îi fură unui bărbier lighenaşul de bărbierit din aramă pe care-l ia drept coif. Mai târziu, bărbierul nimereşte din întâmplare în taverna în care don Quijote se află în tovărăşia unor comeseni; îşi vede lighenaşul şi vrea să-l recupereze. Dar don Quijote, mândru, refuză să vadă în coif un lighenaş de bărbierit. Brusc, un obiect aparent atât de simplu devine problematic. De altminteri, cum să dovedeşti că un lighenaş de bărbierit pus pe cap nu-i un coif? Poznaşii lui tovarăşi, amuzaţi, găsesc singura cale obiectivă de a demonstra adevărul: votul secret. Toţi cei de faţă participă la vot, iar rezultatul e fără echivoc: obiectul este recunoscut drept coif. Superbă glumă ontologică!

Don Quijote e îndrăgostit de Dulcineea. N-a văzut-o decât în treacăt, sau poate niciodată. E îndrăgostit, dar, cum spune el însuşi, doar „pentru că e în obiceiul şi datina cavaleriei rătăcitoare". Infidelităţi, trădări, decepţii din dragoste, literatura narativă cunoaşte toate astea de când lumea. Dar la

Cervantes nu îndrăgostiţii, ci dragostea, noţiunea însăşi de dragoste, e pusă sub semnul întrebării. Căci ce înseamnă dragostea când iubeşti o femeie fără s-o cunoşti? O simplă hotărâre de a iubi? Sau doar o imitaţie? Întrebarea ne priveşte pe toţi: dacă pildele de iubire nu ne-ar îndemna, încă din copilărie, să le imităm, am mai şti ce înseamnă să iubeşti?

Un biet nobil de ţară, Alonso Quijada, a inaugurat istoria artei romanului cu trei întrebări despre existenţă: ce este identitatea unui individ? ce este adevărul? ce este dragostea?

Cortina sfâşiată

Altă vizită la Praga după 1989. Iau din biblioteca unui prieten, la întâmplare, o carte de Jaromír John, romancier ceh dintre cele două războaie. Romanul e uitat de multă vreme; se intitulează *Monstrul cu explozie* şi îl citesc în ziua respectivă pentru prima oară. Scris prin 1932, romanul povesteşte o istorie care a avut loc cu circa zece ani mai devreme, în primii ani ai Republicii

cehoslovace proclamate în 1918. Domnul Engelbert, funcţionar silvic pe timpul vechiului regim al monarhiei habsburgice, se mută la Praga ca să-şi petreacă anii de pensie; dar, izbindu-se de modernitatea agresivă a tânărului stat, suferă decepţie după decepţie. Situaţie arhicunoscută. Un lucru rămâne totuşi inedit: grozăvia lumii moderne, blestemul domnului Engelbert, nu e puterea banului, nici aroganţa arivi ştilor, ci zgomotul; nu vechiul zgomot al unei furtuni sau al unui ciocan, ci zgomotul nou al motoarelor, mai cu seamă al automobilelor şi motocicletelor: „monştrii cu explozie”.

Bietul domn Engelbert: se instalează mai întâi într-o vilă dintr-un cartier rezidenţial; aici, automobilele îl fac să descopere pentru prima dată răul care-i va transforma viaţa într-o fugă fără sfârşit. Se mută în alt cartier, bucuros că pe strada lui accesul automobilelor e interzis. Neştiind că interdicţia e doar temporară, îşi iese din fire în noaptea în care aude „monştrii cu explozie” uruindu-i iarăşi sub ferestre. Începând din acel moment nu se mai bagă în pat decât după ce-şi pune vată în urechi, înţelegând că „a dormi este cea mai importantă dorinţă omenească, iar moartea provocată de imposibilitatea de a dormi trebuie să fie cea mai cumplită dintre toate”. Caută liniştea în pensiuni de ţară (în zadar), în orăşele de provincie la foşti colegi (în zadar), sfârşind prin a-şi petrece nopţile în trenuri care, cu zgomotul lor molcom şi arhaic, oferă un somn relativ liniştit pentru viaţa de om hăituit pe care-o duce.

Pe vremea când John îşi scria romanul, o maşină revenea pesemne la o sută de praghezi sau poate, cine ştie, la o mie. Fenomenul zgomotului (zgomotului de motoare) apărea în toată uimitoarea lui noutate tocmai atunci când se auzea mai rar. Deducem de aici o regulă generală: importanţa existenţială a unui fenomen social e percepută cu cea mai mare acuitate nu în momentul maximei sale expansiuni, ci când acesta se află la început, incomparabil mai slab decât urmează să fie în viitor. Nietzsche remarcă faptul că în secolul XVI Biserica nu era nicăieri în lume mai puţin coruptă decât în Germania şi că tocmai din cauza asta Reforma s-a născut acolo, fiindcă „începuturile corupţiei erau insuportabile”. Birocraţia din epoca lui Kafka era copilărească în comparaţie cu cea de azi, şi totuşi Kafka i-a descoperit monstruozitatea, devenită de atunci banală şi neinteresantă. În anii ’60 ai secolul vii XX, străluciţi filosofi au

supus „societatea de consum” unei critici copios depăşite de realitate şi transformate de-a lungul anilor într-o caricatură, astfel că e jenant să te mai revendici astăzi de la ea. Căci trebuie să mai amintim o regulă generală: în vreme ce realitatea nu se ruşinează câtuşi de puţin să se repete, gândirea, confruntată cu caracterul repetitiv al realităţii, sfârşeşte întotdeauna prin a rămâne mută.

În 1920, domnul Engelbert era încă uimit de zgomotul „monştrilor cu explozie”; generaţiilor următoare, acelaşi zgomot li s-a părut firesc; după ce l-a oripilat, după ce l-a îmbolnăvit, zgomotul l-a remodelat treptat pe om; prin omniprezenţa, prin permanenţa sa, el a sfârşit prin a-i induce omului *nevoia de zgomot* şi, odată cu ea, o cu totul altă relaţie cu natura, cu odihna, cu bucuria, cu frumosul, cu muzica (devenită un fond sonor neîntrerupt, aceasta şi-a pierdut caracterul de artă) şi chiar cu cuvântul (care nu mai ocupă, ca odinioară, un loc privilegiat în universul sunetelor). În *istoria existenţei,* schimbarea aceasta a fost atât de profundă, de durabilă, că niciun război şi nicio revoluţie n-ar fi în stare să producă una pe măsură; o schimbare al cărei început a fost cu modestie observat şi descris de Jaromír John.

Spun „cu modestie” fiindcă John era unul din acei romancieri pe care-i numim *minori*; cu toate astea, mare sau mic, era un romancier adevărat: nu copia adevăruri brodate pe *cortina preinterpretării;* el a avut curajul cervantin să sfâşie cortina. Să-l extragem pe domnul Engelbert din roman şi să ni-l închipuim ca pe un om real care-şi scrie autobiografia; nu, ea nu va semăna defel cu romanul lui John! Pentru că, aidoma majorităţii covârşitoare a semenilor săi, domnul Engelbert e obişnuit să judece viaţa după ce se poate citi pe cortina atârnată între noi şi lume; el ştie că fenomenul zgomotului, oricât i-ar fi de dezagreabil, este lipsit de interes. În schimb, libertatea, independenţa, democraţia sau, privite din unghiul opus, capitalismul, exploatarea, inegalitatea – astea da, de o mie de ori da, sunt noţiuni grave, capabile să confere sens unui destin, să facă dintr-o nenorocire un lucru nobil! Iată de ce, în autobiografia pe care mi-l închipui scriind-o cu vată în urechi, domnul Engelbert acordă o mare însemnătate independenţei redobândite a patriei sale, veştejind egoismul arivi ştilor; cât despre „monştrii cu explozie”, pe aceştia îi îngroapă într-o notă

de subsol, simplă menţiune despre o neplăcere anodină care, una peste alta, stârneşte râsul.

Cortina sfâşiată a tragicului

Vreau să mai pun o dată în lumină silueta lui Alonso Quijada; să mi-l închipui încălecând pe Rocinante şi plecând în căutarea marilor înfruntări. E gata să-şi dea viaţa pentru o cauză nobilă, dar tragedia nu vrea să ştie de el. Fiindcă, încă de la naştere, romanul priveşte cu suspiciune tragedia: cultul grandorii pe care aceasta îl proclamă; sorgintea ei teatrală; orbirea în faţa prozei vieţii. Bietul Alonso Quijada! În preajma tristei sale figuri, totul devine comedie.

Pesemne că niciun romancier nu s-a lăsat sedus de patosul tragicului ca Victor Hugo în romanul *Anul '93* (1874), dedicat Marii Revoluţii Franceze. Cei trei protagonişti ai romanului, machiaţi şi cu costume, dau impresia că au descins direct de pe scenă în roman: marchizul de Lantenac, fanatic devotat monarhiei; Cimourdain, marele personaj al Revoluţiei, nu mai puţin încredinţat de adevărul său; în fine, nepotul lui Lantenac, Gauvain, aristocrat devenit, sub influenţa lui Cimourdain, mare general al Revoluţiei.

Iată sfârşitul istoriei lor: în toiul unei bătălii de o cruzime nemaipomenită, purtată într-un castel asediat de armata revoluţionară, Lantenac reuşeşte să scape printr-o galerie secretă. Apoi, la adăpost de asediatori, în sânul naturii, vede castelul în flăcări şi aude hohotele de plâns ale unei mame deznădăjduite. În clipa aia, îşi aminteşte că trei copii ai unei familii de republicani sunt ţinuţi ostatici în dosul unei uşi de fier a cărei cheie o are în buzunar. A văzut până acum sute de morţi, bărbaţi, femei, bătrâni, şi nu i-a tresărit un muşchi pe faţă. Dar moartea unor copii, nu, niciodată, în ruptul capului nu poate îngădui aşa ceva! Se întoarce aşadar prin aceeaşi galerie subterană şi, sub privirile înmărmurite ale duşmanilor săi, îi eliberează pe copii din flăcări. E arestat şi condamnat la moarte. Auzind despre gestul eroic al unchiului său, certitudinile morale ale lui Gauvain se clatină: cel care s-a sacrificat ca să salveze viaţa unor copii nu merită oare să fie iertat? Îl ajută pe Lantenac să evadeze, ştiind că astfel se condamnă pe sine. Într-adevăr, devotat moralei intransigente a Revoluţiei, Cimourdain îl trimite

pe Gauvain la ghilotină, deşi îi iubeşte ca pe propriul său fiu. Gauvain socoteşte că sentinţa de condamnare la moarte e dreaptă şi-o acceptă cu seninătate. În clipa când tăişul ghilotinei îşi începe coborârea, Cimourdain, marele revoluţionar, îşi trage un glonţ în inimă.

Ceea ce face din aceste personaje actori ai unei tragedii este identificarea lor totală cu convingerile pentru care simt gata să-şi dea viaţa, şi chiar şi-o dau. *Educaţia sentimentală,* scrisă cu cinci ani mai devreme (1869) şi tratând tot despre o revoluţie (cea din 1848), se petrece într-un univers situat dincolo de tragic personajele au propriile lor opinii, dar sunt opinii superficiale, fără greutate, fără necesitate; le schimbă cu uşurinţă, nu în virtutea unei profunde reexaminări intelectuale, ci aşa cum şi-ar schimba cravata fiindcă nu le mai e pe plac culoarea. Când Frédéric i-a refuzat lui Deslauriers cei cincisprezece mii de franci promişi pentru revistă, brusc „prietenia [lui] pentru Frédéric era moartă [...]. Fu năpădit de furie împotriva bogătaşilor. Înclina către părerile lui Sénécal şi îşi făgăduia să le slujească”[17]. După ce doamna Arnoux l-a dezamăgit prin castitatea ei, Frédéric „dorea, ca şi Deslauriers, o răsturnare universală...”.

Sénécal, revoluţionarul cel mai înverşunat, „democratul”, „prietenul poporului”, devine director de uzină şi-i tratează pe lucrători cu aroganţă. Frédéric: „Ah! eşti foarte aspru pentru un democrat!” Sénécal: „Democraţia nu e dezmăţul individualismului. E nivelul comun sub lege, repartiţia muncii, ordinea!” El redevine revoluţionar în zilele baricadelor din 1848, apoi, cu arma în mână, reprimă aceeaşi revoluţie. Cu toate astea, n-ar fi corect să vedem în el un oportunist cameleonic. Revoluţionar sau contrarevoluţionar, el e mereu acelaşi. Fiindcă – şi aici se află imensa descoperire a lui Flaubert – o atitudine politică nu se sprijină pe o opinie (lucru atât de fragil, de nebulos!), ci pe ceva mai puţin raţional şi mult mai solid: de pildă, în cazul lui Sénécal, pe un ataşament arhetipal faţă de ordine, pe o ură arhetipală faţă de individ (faţă de „dezmăţul individualismului”, cum spune).

Nimic nu-i este mai străin lui Flaubert decât să-şi judece personajele din punct de vedere moral; lipsiţi de convingeri,

[17] Citatele urmează ediţia: Gustave Flaubert, *Educaţia sentimentală,* trad. rom. Lucia Demetrius, Univers, Bucureşti, 1976. *(N.t.)*

Frédéric şi Deslauriers nu devin din cauza asta condamnabili sau antipatici; de altminteri, ei sunt departe de a fi laşi sau cinici şi simt adesea nevoia unei acţiuni curajoase; în ziua revoluţiei, în mijlocul mulţimii, zărind alături de el un bărbat atins de un glonţ în şale, Frédéric „se înfurie şi se repezi înainte...". Dar astea sunt doar impulsuri trecătoare care nu se transformă în atitudine statornică.

Doar cel mai naiv dintre toţi, Dussardier, se lasă ucis pentru idealul său. Locul lui în roman e secundar însă. Într-o tragedie, destinul tragic ocupă avanscena. În romanul lui Flaubert, el poate fi zărit doar în fundal, trecând în goană ca o nălucă rătăcită.

Zâna

Lordul Alworthy a angajat doi preceptori ca să se ocupe de educaţia tânărului Tom Jones: unul dintre ei, Square, este un om modern, deschis faţă de ideile liberale, faţă de ştiinţă, faţă de filosofi; celălalt, pastorul Thwackum, este un conservator pentru care singura autoritate e religia; doi oameni ştiutori de carte, dar totodată neghiobi şi răi. Ei prefigurează la perfecţie sinistrul duo din *Madame Bovary:* farmacistul Homais, adept înfocat al ştiinţei şi progresului, şi, alături de el, preotul Bournisien, bigot.

Oricât de sensibil era la rolul prostiei în lume, Fielding o privea totuşi ca pe o excepţie, o întâmplare, un defect (detestabil sau comic) ce nu-i putea modifica profund viziunea despre lume. La Flaubert, prostia este diferită; nu e un fenomen aşa-zicând cantitativ, lipsa câtorva molecule de inteligenţă care s-ar putea lecui prin instruire; pentru el, prostia e nevindecabilă; prezentă pretutindeni, în gândirea neghiobilor ca şi în cea a geniilor, ea reprezintă o componentă inseparabilă de „firea omenească".

Să ne amintim ce-i reproşa Sainte-Beuve lui Flaubert: „flagranta absenţă a binelui" în *Doamna Bovary.* Cum adică? Dar Charles Bovary? Devotat soţiei lui, devotat bolnavilor, lipsit de orice egoism, nu este el oare un erou, un martir al bunătăţii? Cum a putut să-l uite Sainte-Beuve pe cel care, după moartea Emmei, aflând de toate infidelităţile ei, nu simte nicio umbră de mânie, ci doar o infinită tristeţe? Cum a putut să uite intervenţia chirurgicală prin care a dres piciorul şchiop al lui Hippolyte,

rândaş la grajd! Toţi îngerii au plutit atunci deasupra lui, bunătatea, generozitatea, ataşamentul faţă de progres! Toată lumea l-a felicitat, şi chiar Emma, sedusă de aura binelui, l-a îmbrăţişat emoţionată! Peste câteva zile, operaţia se dovedeşte absurdă, iar lui Hippolyte, după suferinţe de nespus, i se amputează un picior. Charles e zdrobit şi abandonat de toţi în chip sfâşietor. Personaj neverosimil de bun şi totuşi atât de real, el este fără doar şi poate mult mai demn de compasiune decât „binefăcătoarea activă" de provincie care-l înduioşase atâta pe Sainte-Beuve.

Nu, nu „flagranta absenţă a binelui" e problema în *Doamna Bovary;* altundeva e hiba: în flagranta prezenţă a prostiei; din cauza ei nu-şi are Charles locul în „spectacolul virtuţii" pe care ar fi dorit Sainte-Beuve să-l vadă. Numai că Flaubert nu vrea să dea „spectacole ale virtuţii"; el vrea să „pătrundă în miezul lucrurilor". Iar în miezul lucrurilor, în miezul *tuturor* lucrurilor omeneşti, el vede, pretutindeni, dansând zâna prostiei. Zâna asta discretă se împacă de minune deopotrivă cu binele şi cu răul, cu ştiinţa şi cu ignoranţa, cu Emma şi cu Charles, cu voi şi cu mine. Flaubert i-a făcut intrarea la balul marilor enigme ale existenţei.

Coborârea până în abisul întunecat al unei glume

Când Flaubert i-a povestit lui Turgheniev subiectul lui *Bouvard şi Pécuchet,* acesta i-a recomandat călduros să-l trateze cât mai pe scurt. Sfat impecabil dat de un bătrân maestru. Fiindcă istoria celor doi nu-şi poate păstra eficienţa comică decât sub forma unei povestiri scurte; lungimea ar face-o monotonă şi plictisitoare, de nu cumva total absurdă. Flaubert insistă însă; îi explică lui Turgheniev: „Dacă [subiectul] e tratat pe scurt, într-o manieră concisă şi uşoară, va fi o fantezie mai mult ori mai puţin spirituală, dar lipsită de amploare şi verosimilitate, în timp ce, dând amănunte şi dezvoltând, o să am aerul că eu cred în povestea mea, şi se poate face din ea un lucru serios şi chiar înfricoşător."

Procesul lui Kafka s-a întemeiat pe un pariu artistic foarte asemănător. Primul capitol (citit de Kafka prietenilor săi, care s-au amuzat copios) ar putea fi înţeles (pe drept cuvânt de altfel) ca o simplă povestioară comică, o glumă: un anume K. e

surprins într-o dimineaţă în patul lui de doi domni absolut obişnuiţi, care-l anunţă fără nici o explicaţie că este arestat, mâncându-i cu ocazia asta micul dejun şi comportându-se în dormitorul lui cu o aroganţă atât de firească, încât K., în cămaşă de noapte, timid şi stângaci, nu ştie ce să facă. Dacă Franz Kafka n-ar fi continuat apoi acest capitol cu altele din ce în ce mai negre, nimeni nu s-ar mira astăzi de faptul că prietenii lui au râs cu atâta poftă. Dar Kafka nu voia să scrie (reiau aici termenii lui Flaubert:) „o fantezie mai mult ori mai puţin spirituală”, el voia să dea respectivei situaţii comice o „amploare” mai mare, voia „să dea amănunte şi să dezvolte”, să insiste pe „verosimilitatea” ei ca să poată da impresia că „crede în această poveste” şi să facă astfel din ea „un lucru serios şi chiar înfricoşător”. Voia să coboare *până în abisul întunecat al una glume.*

Bouvard şi Pécuchet, doi pensionari hotărâţi să-şi însuşească toată ştiinţa omenirii, simt personajele unei glume, dar în acelaşi timp sunt personajele unui mister; ei au cunoştinţe mai bogate nu numai decât toţi oamenii din preajma lor, ci şi decât toţi cititorii care urmau să le citească istoria. Cunosc fapte, cunosc teoriile cu privire la ele, ba chiar şi argumentele ce contrazic aceste teorii. Nu cumva au un creier de papagal şi nu cumva repetă pur şi simplu ce-au învăţat? Nici măcar asta nu-i adevărat; dau adesea dovadă de o surprinzătoare înţelegere, şi le dăm în întregime dreptate când se simt superiori oamenilor pe care-i frecventează, când sunt indignaţi de prostia lor şi refuză s-o suporte. Şi totuşi, nimeni nu se îndoieşte că sunt proşti. Dar de ce oare ne par proşti? Încercaţi să le definiţi prostia! Încercaţi de fapt să definiţi prostia ca atare! Ce este prostia? Raţiunea e capabilă să demaşte răul ce se ascunde perfid în dosul minciunii seducătoare. În faţa prostiei însă, raţiunea e neputincioasă. N-are nimic de demascat. Prostia nu poartă mască. E pur şi simplu prezentă, şi e nevinovată. Sinceră. Goală. Şi de nedefinit.

Revăd în faţa ochilor măreţul trio hugolian – Lantenac, Cimourdain, Gauvain –, cei trei eroi integri pe care niciun interes personal nu-i putea abate de la linia dreaptă, şi mă întreb: oare ceea ce le dă puterea de a stărui în opinia lor, *fără umbră de îndoială, fără umbră de ezitare,* nu e tocmai prostia? O prostie mândră, demnă, tăiată parcă în marmură? O prostie care-i

însoţeşte, neabătut, pe toţi trei precum odinioară o zeiţă din Olimp îşi însoţea eroii până la moarte?

Da, chiar asta cred. Prostia nu scade câtuşi de puţin măreţia unui erou tragic. Inseparabilă de „firea omenească”, ea îl însoţeşte pe om constant şi pretutindeni: în penumbra dormitorului, ca şi la tribunele scăldate în lumină ale Istoriei.

Birocraţia potrivit lui Stifter

Mă întreb cine a descoperit primul semnificaţia existenţială a birocraţiei. Probabil că Adalbert Stifter. Dacă, într-un anumit moment al vieţii mele, Europa Centrală n-ar fi devenit o obsesie pentru mine, cine ştie dacă l-aş fi citit cu atâta atenţie pe acest vechi autor austriac care, la prima vedere, îmi era mai degrabă străin datorită lungimilor sale, didacticismului şi moralismului său, castităţii sale. Cu toate astea, el este scriitorul-cheie al Europei Centrale din secolul XIX, produsul pur al acestei epoci şi al spiritului ei idilic şi virtuos numit Bidermeier! Cel mai important roman al lui Stifter, *Der Nachsommer (Sfârşit de varii),* din 1857, este pe cât de voluminos, pe atât de simplu ca poveste: un tânăr, Heinrich, e surprins, în timpul unei excursii pe munte, de nori ameninţători de furtună. Găseşte adăpost în locuinţa unui bătrân aristocrat, pe nume Risach, care-l primeşte cu ospitalitate şi se împrieteneşte cu el. Micul castel poartă frumosul nume de „Rosenhaus”, „casa trandafirilor”, iar în urma acestui episod Heinrich va reveni regulat în vizită, o dată sau de două ori pe an; în al nouălea an se însoară cu fata botezată de Risach, şi căsătoria asta încheie romanul.

Cartea nu-şi dezvăluie sensul profund decât spre sfârşit, când Risach se retrage cu Heinrich şi, într-o lungă conversaţie în doi, se destăinuie povestindu-şi viaţa. Ea constă din două conflicte: imul privat, celălalt social. Mă opresc la cel de-al doilea: Risach a fost cândva un foarte înalt funcţionar. Într-o bună zi, dându-şi seama că munca în administraţie era contrară firii sale, gusturilor şi înclinaţiilor sale, demisionează şi se instalează la ţară, în „casa trandafirilor”, ca să ducă o viaţă în armonie cu natura şi sătenii, departe de politică, departe de Istorie.

Divorţul său de birocraţie nu e rodul convingerilor sale politice sau filosofice, ci al cunoaşterii pe care o are despre sine şi despre incapacitatea lui de a fi funcţionar. Ce înseamnă să fii

funcţionar? Risach îi explică lui Heinrich ce înseamnă, şi, după câte ştiu, asta e prima descriere „fenomenologici” a birocraţiei:

Câtă vreme a crescut şi s-a dezvoltat, administraţia a fost nevoită să angajeze un număr tot mai mare de funcţionari, iar între ei, inevitabil, unii proşti sau foarte proşti. A devenit deci imperativă crearea unui sistem care să permită ca operaţiunile necesare să fie astfel îndeplinite încât să nu sufere alterări sau diluări din cauza competenţei inegale a funcţionarilor. „Ca să mă exprim mai limpede, continuă Risach, aş spune că un orologiu ideal ar trebui construit în aşa fel încât să funcţioneze bine chiar dacă piesele proaste sunt înlocuite cu piese bune, iar cele bune, cu altele proaste. Evident că un asemenea orologiu nu poate fi inventat. Dar administraţia nu poate exista decât sub o asemenea formă sau, având în vedere evoluţia pe care a cunoscut-o, e condamnată să dispară.” Aşadar, unui funcţionar nu i se cere să înţeleagă problemele de care se ocupă sectorul lui din administraţie, ci să îndeplinească zelos diverse operaţiuni fără să înţeleagă, ba chiar fără a încerca să înţeleagă, ce se petrece în birourile alăturate.

Risach nu critică birocraţia, explică doar de ce, dată fiind firea lui, nu i s-a putut consacra. L-a împiedicat să fie funcţionar incapacitatea de a asculta şi de a lucra în vederea unor obiective aflate dincolo de orizontul său. Ca şi „respectul său pentru lucrurile aşa cum sunt ele în sine” *(die Ehrfurcht vor den Dingen wie an sich sind),* un respect atât de profund încât, atunci când purta negocieri, nu apăra poziţia impusă de superiorii lui, ci poziţia pe care „lucrurile o impuneau de la sine”.

Pentru că Risach este omul concretului; tânjeşte după o viaţă în care să facă numai munci a căror utilitate o poate înţelege; în care să aibă de-a face numai cu oameni cărora le cunoaşte numele, meseria, casa, copiii; în care însuşi timpul să fie pururi perceput şi trăit sub aspectul său concret: dimineaţă, amiază, soare, ploaie, furtună, noapte.

Divorţul său de birocraţie este unul din divorţurile memorabile dintre om şi lumea modernă. Un divorţ pe cât de radical, pe atât de liniştit, aşa cum se şi cuvine dată fiind atmosfera idilică din această stranie operă romanescă a epocii Bidermeier.

Profanarea lumii castelului şi a satului

Max Weber a fost primul sociolog pentru care „capitalismul şi societatea modernă în general” sunt caracterizate *mai presus de toate* prin „raţionalizarea birocratică”. El consideră că revoluţia socialistă (care pe atunci era doar un proiect) nu e nici primejdioasă şi nici salvatoare, ea îi apare pur şi simplu drept inutilă fiindcă e incapabilă să rezolve problema principală a modernităţii, respectiv „birocratizarea” *(Bürokratisierung*) vieţii sociale care, potrivit lui, va continua inexorabil, indiferent care ar fi sistemul de proprietate asupra mijloacelor de producţie.

Weber îşi expune ideile despre birocraţie între 1905 şi 1920, anul morţii sale. Sunt tentat să observ că un romancier, în cazul nostru Adalbert Stifter, a fost conştient de importanţa fundamentală a birocraţiei cu cincizeci de ani înainte de marele sociolog. Dar nu vreau să intru în polemica dintre artă şi ştiinţă privind prioritatea descoperirilor, fiindcă ele nu urmăresc acelaşi lucru. Weber a făcut o analiză sociologică, istorică, politică a fenomenului birocraţiei. Stifter îşi punea altă problemă: ce înseamnă, în *concreto,* pentru un om faptul de a trăi într-o lume birocratică? cum îi transformă acest fapt existenţa?

După aproape şaizeci de ani de la apariţia romanului *Sfârşit de vară,* Kafka, alt scriitor central-european, scrie *Castelul.* Pentru Stifter, lumea castelului şi a satului reprezenta oaza în care se refugiase bătrânul Risach pentru a scăpa de cariera sa de înalt funcţionar, pentru a trăi în sfârşit fericit alături de vecinii săi, de animale, de copaci, alături de „lucrurile aşa cum sunt ele în sine”. Această lume, în care se situează multe alte proze ale lui Stifter (şi ale discipolilor săi), a devenit pentru Europa Centrală simbolul unei vieţi idilice şi ideale. Şi tocmai această lume – un castel şi un sat liniştit – e invadată la Kafka, cititor al lui Stifter, de birouri, de-o armată de funcţionari şi-o avalanşă de dosare! Kafka profanează cu cruzime simbolul sacru al idilei antibirocratice, atribuindu-i o semnificaţie diametral opusă: cea a unei victorii totale a birocratizării totale.

Sensul existenţial al lumii birocratizate

Revolta unui Risach rupându-se de viaţa sa de funcţionar nu mai e posibilă de multă vreme. Birocraţia a devenit omniprezentă şi nu mai putem scăpa de ea nicăieri; nu vom mai găsi nicăieri o „casă a trandafirilor” în care să trăim în

apropierea „lucrurilor aşa cum sunt ele în sine”. Din lumea lui Stifter, am trecut în lumea lui Kafka, şi nu mai e cale de întoarcere.

Pe vremuri, când părinţii mei plecau în concediu, îşi cumpărau biletele în gară, cu zece minute înainte de plecarea trenului; stăteau într-o pensiune la ţară, iar nota de plată şi-o achitau în ultima zi plătindu-i patronului în bani lichizi. Ei trăiau încă în lumea lui Stifter.

Eu îmi petrec concediile într-o altă lume: îmi cumpăr biletele cu două luni înainte, stând la coadă la agenţia de voiaj, unde o birocrată se ocupă de mine şi telefonează la Air France, unde alţi birocraţi, cu care nu voi lua contact niciodată, îmi repartizează un loc într-un avion şi-mi înregistrează numele în dreptul unui număr dintr-o listă de pasageri; îmi rezerv şi camera de hotel cu anticipaţie, telefonând unui recepţioner care-mi înscrie cererea în calculatorul lui şi o comunică micii sale administraţii; în ziua plecării, birocraţii dintr-un sindicat, după dispute cu birocraţii de la Air France, declanşează o grevă. După ce dau numeroase telefoane, Air France, fără să-şi ceară scuze (nimeni nu-i cerea niciodată scuze lui K.; administraţia e dincolo de politeţe), îmi restituie costul biletelor şi-mi cumpăr un bilet de tren; în timpul concediului, plătesc peste tot cu un card bancar şi fiecare masă pe care o iau e înregistrată de banca de la Paris şi ţinută astfel la dispoziţia altor birocraţi, de pildă a celor de la fisc sau, în caz că aş fi suspectat de vreun delict, a celor de la poliţie. Pentru micul meu concediu, o întreagă echipă de birocraţi se pune în mişcare, ba chiar eu însumi mă transform în birocrat al propriei mele vieţi (completând chestionare, depunând reclamaţii, clasând documente în propriile mele arhive).

Diferenţa dintre viaţa mea şi a părinţilor mei e izbitoare; birocraţia a pătruns în întreg ţesutul vieţii.

„Nicăieri K. nu mai văzuse o asemenea împletire între slujbă şi viaţă; erau atât de strâns legate între ele, încât, uneori, dădeau impresia că şi-au schimbat rolurile” *(Castelul).* Dintr-odată, toate conceptele privitoare la existenţă şi-au schimbat sensul:

Conceptul de *libertate*: nicio instituţie nu-i interzice arpentorului K. să facă ce doreşte; dar, în pofida libertăţii sale, ce poate face el cu adevărat? Ce poate un cetăţean, în pofida

tuturor drepturilor sale, să schimbe în privinţa mediului său imediat, în privinţa parcării construite în faţa casei sale, a difuzorului care urlă în faţa ferestrelor sale? Libertatea sa este pe cât de nelimitată, pe atât de neputincioasă.

Conceptul de *viaţă privată*: nimeni nu intenţionează să-l împiedice pe K. să facă dragoste cu Frieda, chiar dacă ea este amanta atotputernicului Klamm; cu toate astea, e urmărit pretutindeni de ochii castelului, iar împreunările lui sunt observate şi notate în detaliu; cei doi secundanţi care i-au fost repartizaţi se află mereu în preajma lui tocmai pentru asta. Când K. se plânge că-l stânjenesc, Frieda protestează: „Ce ai cu secundanţii, iubitule? Nu trebuie s-avem secrete faţă de ei.”[18] Nimeni nu ne va contesta dreptul la viaţă privată, dar ea nu mai e ce-a fost: nici o discreţie n-o mai ocroteşte; oriunde am fi, lăsăm urme în calculatoare; „nu trebuie s-avem secrete faţă de ei”, spune Frieda; nici nu mai cerem discreţie; viaţa privată nu mai cere să fie privată.

Conceptul de *timp*: când un om se opune altuia, se opun două timpuri egale: două timpuri limitate ale unor vieţi pieritoare. Or, astăzi, nu ne mai confruntăm unul cu altul, ci cu administraţiile a căror existenţă nu cunoaşte nici tinereţe, nici bătrâneţe, nici oboseală, nici moarte şi se petrece *în afara timpului uman*: omul şi administraţia trăiesc în două timpuri diferite. Citesc într-un ziar povestea banală a unui mic industriaş francez care a dat faliment pentru că un debitor nu şi-a plătit datoriile pe care le avea faţă de el. Se simte nevinovat, vrea să se apere în faţa justiţiei, dar renunţă numaidecât cazul său n-ar putea fi soluţionat mai devreme de patru ani; procedura e lungă, iar viaţa lui e scurtă. Asta îmi aduce aminte de negustorul Block din *Procesul* lui Kafka: procedura trenează în cazul lui de cinci ani şi jumătate fără să se ajungă la nicio judecată; între timp a fost silit să-şi abandoneze afacerile deoarece „când vrei să faci ceva pentru procesul tău nu te mai poţi ocupa de nimic”[19] *(Procesul).* Nu cruzimea îl striveşte pe arpentorul K., ci timpul neomenesc de la castel; omul cere audienţe, castelul le amână; litigiul se prelungeşte, viaţa ia sfârşit.

---

[18] Citatele urmează ediţia: Franz Kafka, *Castelul,* trad. rom. Mariana Şora, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968. *(N.t.)*

[19] Citatul urmează ediţia: Franz Kafka, *Procesul,* trad. rom. Gellu Naum, Minerva, Bucureşti, 1977. *(N.t.)*

Pe urmă, *aventura:* odinioară, cuvântul exprima proslăvirea vieţii înţeleasă ca libertate; o hotărâre individuală curajoasă declanşa un surprinzător lanţ de acţiuni, toate libere şi deliberate. Acest sens al aventurii nu corespunde însă cu ceea ce trăieşte K. El ajunge în sat fiindcă, în urma unei neînţelegeri între două birouri de la castel, i s-a trimis o convocare din greşeală. Nu voinţa sa, ci o *eroare administrativă* a declanşat aventura în care a intrat, iar ea n-are nimic de-a face, ontologic vorbind, cu cea a unui don Quijote sau a unui Rastignac. Din pricina imensităţii aparatului birocratic, erorile devin statistic inevitabile; utilizarea calculatoarelor le face să devină deopotrivă aproape ireperabile şi ireparabile. În vieţile noastre în care totul e planificat, determinat, singurul lucru neaşteptat cu putinţă este o eroare a maşinăriei administrative cu consecinţele ei imprevizibile. Eroarea birocratică devine singura poezie (poezie neagră) a epocii noastre.

Conceptul de aventură se înrudeşte cu conceptul de *luptă:* K. pronunţă adesea acest cuvânt când vine vorba de disputa dintre el şi castel. Dar în ce constă lupta lui? În câteva zadarnice întâlniri cu nişte birocraţi şi-o lungă aşteptare. Nici pomeneală de luptă corp la corp; adversarii noştri nu au corp: asigurări, securitate socială, cameră de comerţ, justiţie, fisc, poliţie, prefectură, primărie. Luptăm petrecând ore în şir prin birouri, prin săli de aşteptare, prin arhive. Iar la capătul luptei, ce ne aşteaptă? O victorie? Câteodată. Dar ce înseamnă o victorie? Potrivit mărturiei lui Max Brod, Kafka imagina următorul sfârşit pentru *Castelul:* după toate tracasările la care e supus, K. moare de epuizare; e pe patul de moarte când (îl citez pe Brod:) „soseşte de la castel o hotărâre care declară că n-are de fapt dreptul să stea în sat, dar că i se îngăduie totuşi să-şi ducă viaţa şi să muncească acolo ţinând seama de anumite circumstanţe secundare”.

Vârstele omului ascunse în dosul cortinei

Las să mi se perinde pe dinaintea ochilor romanele de care-mi aduc aminte şi încerc să stabilesc ce vârste au protagoniştii lor. Ciudat, toţi simt mai tineri decât mi-i aminteam eu. Asta fiindcă, pentru autorii lor, ei reprezentau mai degrabă situaţia omului în general decât o situaţie caracteristică unei vârste. La capătul

aventurilor sale, după ce a înţeles că nu mai vrea să trăiască în lumea care-l înconjoară, Fabrice del Dongo intră la mănăstire. Mi-a plăcut întotdeauna enorm sfârşitul ăsta. Numai că Fabrice e încă foarte tânăr. Cât timp va suporta un bărbat de vârsta lui, oricât de dureroase i-ar fi decepţiile, să trăiască într-o mănăstire? Stendhal a ocolit întrebarea, lăsându-l să moară pe Fabrice după un singur an petrecut în mănăstire. Mîşkin are douăzeci şi şase de ani, Rogojin douăzeci şi şapte, Nastasia Filippovna douăzeci şi cinci, Aglaia doar douăzeci, şi tocmai ea, cea mai tânără, va distruge în final, prin iniţiativele ei nesăbuite, viaţa tuturor celorlalţi. Şi totuşi, lipsa de maturitate a acestor personaje nu e analizată ca atare. Dostoievski ne povesteşte drama unor fiinţe umane, nu drama tinereţii.

Român prin naştere, Cioran, în vârstă de douăzeci şi şase de ani, se instalează la Paris în 1937; după zece ani îi apare prima carte scrisă în franţuzeşte şi devine unul din marii scriitorii francezi ai vremii sale. În anii ’90, Europa, atât de înţelegătoare pe vremuri faţă de nazismul incipient, se înverşunează împotriva umbrelor sale cu o combativitate plină de curaj. A sosit vremea încheierii socotelilor cu trecutul, iar opiniile fasciste ale tânărului Cioran din epoca petrecută în România devin, subit, de mare actualitate. În 1995 moare, la vârsta de optzeci şi patru de ani. Deschid un mare ziar parizian: pe două pagini, o serie de necrologuri. Nici un cuvinţel despre operă; scribii săi funebri au fost mai degrabă dezgustaţi, fascinaţi, indignaţi de tinereţea sa petrecută în România. Au îmbrăcat cadavrul marelui scriitor francez într-un costum folcloric românesc, silindu-l să ridice braţul din sicriu într-un salut fascist.

Ceva mai târziu am citit un text pe care Cioran l-a scris în 1949, pe când avea treizeci şi opt de ani: „... nu puteam nici măcar să-mi imaginez propriul trecut. Şi când îmi întorc privirea înapoi, el pare să-mi amintească de altc*ineva. Est*e un altul cel pe care îl reneg, tot ce înseamnă «eu» este acum aiurea, la o mie de leghe de cel care am fost.”[20] Şi mai departe: „când îmi vine în minte [...] tot delirul eului meu de odinioară [...] îmi pare că mă aplec peste obsesiile unui străin şi simt stupefiat să aflu că străinul acesta eram eu.”

Ce mă interesează pe mine în acest text e *uimirea* omului

[20] Citatele urmează ediţia: Emil Cioran, *Ţara mea/Mon Pays,* trad. rom. Gabriel Liiceanu, Humanitas, Bucureşti, 1996. (*N.t.*)

care nu reuşeşte să găsească nicio legătură între „eul” său de acum şi cel de odinioară, care e uluit în faţa enigmei identităţii sale. Dar, veţi spune, este oare sinceră uimirea asta? Bineînţeles că da! În varianta ei obişnuită, o cunoaşte toată lumea: cum ai putut lua în serios cutare curent filosofic (religios, artistic, politic)? Sau (mai banal): cum te-ai putut îndrăgosti de-o femeie atât de simpluţă (de-un bărbat atât de stupid)? Or, dacă pentru majoritatea oamenilor tinereţea trece repede iar rătăcirile sale dispar fără urmă, tinereţea lui Cioran a încremenit; nu ne putem bate joc de fascism cu acelaşi surâs condescendent cu care ne batem joc de un îndrăgostit ridicol.

Uluit, Cioran a privit anii trecutului său şi s-a ambalat (citez din acelaşi text din 1949): „Nenorocirea este rezervată tinerilor. Ei sunt aceia care promovează doctrinele intoleranţei şi le pun în practică; ei sunt aceia care au nevoie de sânge, de ţipete, de tumult şi de barbarie. Pe vremea când eram tânăr, întreaga Europă credea în tineret, întreaga Europă îl împingea în politică, în probleme de stat.”

Câţi Fabrice del Dongo, câte Aglaia, Nastasia, câţi Mîşkin nu văd în jurul meu! Se află toţi la începutul călătoriei în necunoscut; fără doar şi poate, se vor rătăci; dar e o rătăcire singulară: se vor rătăci fără să ştie că se rătăcesc; căci lipsa lor de experienţă este dublă: nu cunosc lumea şi nu se cunosc pe ei înşişi; abia după ce-o vor fi văzut cu distanţa pe care ţi-o dă vârsta adultă, propria rătăcire le va apărea ca rătăcire; mai mult: numai odată cu această distanţă vor ň în măsură să priceapă noţiunea însăşi de rătăcire. Deocamdată, neavând habar de privirea pe care viitorul o va arunca într-o bună zi asupra tinereţii lor trecute, îşi apără convingerile cu mult mai multă agresivitate decât şi le apără un adult care a trăit deja experienţa fragilităţii certitudinilor omeneşti.

Furia lui Cioran împotriva tinereţii exprimă o evidenţă: din fiecare punct de observaţie înălţat pe linia trasată între naştere şi moarte, lumea se vede altfel, iar atitudinile celui care se opreşte s-o privească se transformă; nimeni nu-şi va înţelege semenii fără a le înţelege *mai întâi de toate* vârsta. Într-adevăr, e atât de evident, o, cât de evident! Atâta doar că numai pseudo-evidenţele ideologice sunt vizibile la început. O evidenţă existenţială e cu atât mai puţin vizibilă, cu cât este mai evidentă. Vârstele omului se ascund în dosul cortinei.

Libertatea de dimineaţă, libertatea de seară

Când Picasso a pictat primul său tablou cubist, avea douăzeci şi şase de ani: în întreaga lume, mai mulţi pictori din generaţia lui i s-au alăturat şi l-au urmat. Un sexagenar care s-ar fi repezit atunci să-l imite pictând în stil cubist ar fi părut (pe drept cuvânt) grotesc. Căci libertatea unui tânăr şi libertatea unui bătrân sunt continente care nu se întâlnesc niciodată.

„Tânăr, eşti puternic în compania celorlalţi, bătrân, eşti puternic în singurătate", scria Goethe (bătrânul Goethe) într-o epigramă. Într-adevăr, când se apucă să atace idei indiscutabile, forme stabilite, tinerilor le place să se asocieze în coterii; când la începutul secolului petreceau împreună săptămâni de-a rândul pe plajele de la Collioure, Derain şi Matisse pictau tablouri asemănătoare, sub semnul aceleiaşi estetici foviste; cu toate astea, niciunul dintre ei nu se simţea epigon al celuilalt – şi, într-adevăr, nici nu erau.

Într-un elan de solidaritate, suprarealiştii au salutat în 1924 moartea lui Anatole France printr-un necrolog-pamflet de o memorabilă prostie: „Pe semenii tăi, cadavrule, nu-i iubim!" scria Éluard, în vârstă de douăzeci şi nouă de ani. „Odată cu Anatole France, piere un strop de josnicie omenească. Fie ca ziua în care îngropăm viclenia, tradiţionalismul, patriotismul, oportunismul, scepticismul, realismul şi lipsa de suflet să fie o sărbătoare!" scria Breton, în vârstă de douăzeci şi opt de ani. „Fie deci ca cel ce tocmai a crăpat [...] să se prefacă la rândul lui în fum! Puţin rămâne dintr-un om: şi e revoltător să ne închipuim despre acesta că totuşi a fost", scria Aragon, în vârstă de douăzeci şi şapte de ani.

Îmi revin în minte cuvintele lui Cioran despre tineri şi nevoia lor „de sânge, de ţipete de tumult.. Mă grăbesc să adaug însă că tinerii poeţi care urinau pe cadavrul unui mare romancier nu încetau din pricina asta să fie adevăraţi poeţi, poeţi admirabili; geniul şi prostia ţâşneau la ei din acelaşi izvor. Erau de o agresivitate violentă (lirică) faţă de trecut şi la fel de violent (liric) devotaţi viitorului ai cărui apărători se socoteau şi care, în ochii lor, le binecuvânta voioasa urină colectivă.

Vine apoi momentul în care Picasso e bătrân. E singur, abandonat de grupul său, abandonat şi de istoria picturii care

între timp a luat-o în altă direcţie. Fără regret, cu o plăcere hedonistă (nicicând din pictura lui nu s-a revărsat atâta bună dispoziţie), se instalează în casa artei sale, ştiind că noul nu se află doar înainte, pe calea cea largă, ci şi la stânga, la dreapta, în sus, în jos, înapoi, în toate direcţiile posibile ale lumii inimitabile ce-i aparţine numai lui (fiindcă nimeni nu-l va imita: tinerii îi imită pe tineri; bătrânii nu-i imită pe bătrâni).

Nu-i uşor pentru un tânăr artist novator să seducă publicul şi să se facă iubit. Când însă, mai târziu, îşi schimbă încă o dată stilul şi se leapădă de imaginea pe care o aveau ceilalţi despre sine, publicul ezită să-l urmeze. Legat de tânăra generaţie a cinematografului italian (acea mare artă a filmului care nu mai există), Federico Fellini s-a bucurat multă vreme de o admiraţie unanimă; *Amarcord* (1973) a fost ultimul lui film a cărui frumuseţe lirică a întrunit acordul unanim. Apoi, fantezia lui se dezlănţuie şi mai tare iar privirea i se ascute; poezia lui devine anti-lirică, modernismul lui, anti-modern; cele şapte filme din ultimii săi cincisprezece ani de viaţă sunt un tablou implacabil al lumii în care trăim: *Casanova* (chipul unei sexualităţi exhibate, ajunsă la limitele ei groteşti); *Prova d'orchestra; Cetatea femeilor; E la nave va* (un adio adresat Europei a cărei navă se-ndreaptă spre neant pe muzica unor arii de operă); *Ginger şi Fred; Intervista* (un grandios adio adresat filmului, artei moderne, artei pur şi simplu); *La Voce della luna* (adio final). În cursul acestor ani, iritate deopotrivă de estetica sa extrem de exigentă şi de privirea lucidă pe care o aruncă lumii contemporane, saloanele, presa, publicul (ba chiar şi producătorii) îi întorc spatele; nemaidatorând nimănui nimic, Fellini se bucură de „fericita iresponsabilitate” (îl citez) a unei libertăţi pe care, până atunci, n-o cunoscuse.

În ultimii săi zece ani, Beethoven nu mai aşteaptă nimic de la Viena, de la aristocraţia ei, de la muzicienii ei care-l onorează, dar nu-i mai ascultă compoziţiile; nici el nu le mai ascultă pe ale lor de altfel, de n-ar fi decât pentru că-i surd; e în culmea artei sale; sonatele şi cvartetele sale sunt fără seamăn; prin complexitatea construcţiei lor, ele simt departe de clasicism, fără să se apropie totuşi de spontaneitatea facilă a tinerilor romantici; în evoluţia muzicii, el a luat-o într-o direcţie pe care n-a urmat-o nimeni; fără discipoli, fără succesori, opera libertăţii sale vesperale e un miracol, o insulă.

PARTEA A ŞAPTEA
Romanul, memoria, uitarea

Amélie

Chiar dacă nimeni n-o să mai citească romanele lui Flaubert, fraza „Doamna Bovary sunt eu” nu va fi uitată. Faimoasa sentinţă n-a fost niciodată scrisă de Flaubert. I-o datorăm unei domnişoare, Amélie Bosquet, romancieră mediocră care şi-a manifestat afecţiunea pentru prietenul ei Flaubert desfiinţând *Educaţia sentimentală* în două articole absolut prosteşti. Această Amélie i-a comunicat cuiva – persoană al cărei nume ne-a rămas necunoscut – o informaţie extrem de preţioasă: într-o zi, l-a întrebat pe Flaubert ce femeie i-a servit drept model pentru Emma Bovary, la care Flaubert i-ar fi răspuns: „Doamna Bovary sunt eu!” Impresionat, necunoscutul a transmis informaţia unui anume domn Deschermes, care, la rândul lui extrem de impresionat, a răspândit-o. Noianul de comentarii inspirate de această apocrifă este o dovadă grăitoare despre inutilitatea teoriei literare care, neputincioasă în faţa unei opere de artă, debitează întruna clişee despre psihologia autorului. El este totodată grăitor şi pentru ceea ce numim memorie.

Uitarea care şterge, memoria care transformă

Îmi aduc aminte de întâlnirea clasei mele de liceu la douăzeci de ani de la bacalaureat: J. Mi-a zis plin de voioşie: „Te văd şi-acum spunându-i profesorului de matematică: rahat, domn’ profesor!” Or, mie nu mi-a plăcut niciodată cum sună cuvântul rahat în cehă şi eram absolut sigur că n-am spus niciodată aşa ceva. Numai că toată lumea în jurul nostru a izbucnit în râs, prefăcându-se că-şi aminteşte replica mea tăioasă. Înţelegând că o dezminţire din partea mea n-ar convinge pe nimeni, am zâmbit cu modestie, fără să protestez, fiindcă – adaug spre ruşinea mea – mi-a făcut plăcere să mă văd transformat în eroul care-i aruncă o grosolănie în faţă nesuferitului profesor.

Toată lumea a trăit întâmplări dintr-astea. Când cineva citează ce-am spus în cursul unei conversaţii, nu reuşim niciodată să ne recunoaştem; cuvintele ne sunt în cel mai bun caz drastic simplificate, uneori alterate (când ni se ia în serios ironia) şi foarte adesea nu au nimic de-a face cu ce-am fi putut spune sau gândi vreodată. Şi nu trebuie să ne mirăm sau să ne indignăm, pentru că este evidenţa însăşi: omul e despărţit de

trecut (chiar de trecutul de acum câteva clipe) prin două forţe care se pun numaidecât în mişcare şi cooperează: forţa uitării (care şterge) şi forţa memoriei (care transformă).

O fi ea evidenţa însăşi, dar e greu de acceptat, fiindcă, dacă o gândim până la capăt, ce se alege de toate mărturiile pe care se sprijină istoriografia, ce se alege de certitudinile noastre privitoare la trecut şi ce se alege de Istoria însăşi, Istoria la care ne referim zi de zi, cu credulitate, candoare şi spontaneitate?

Sub stratul subţire al lucrurilor incontestabile (nu încape îndoială că Napoleon a pierdut bătălia de la Waterloo), se întinde un spaţiu infinit, spaţiul lucrurilor aproximative, al lucrurilor inventate, deformate, simplificate, exagerate, prost înţelese, un spaţiu infinit de neadevăruri care se împerechează, se înmulţesc ca şobolanii, devenind nemuritoare.

Romanul ca utopie a unei lumi ce nu cunoaşte uitarea

Activitatea perpetuă a uitării conferă fiecăruia dintre actele noastre un caracter fantomatic, ireal, nebulos. Ce-am mâncat alaltăieri la prânz? Ce mi-a povestit ieri amicul meu? Ba chiar la ce m-oi fi gândit acum trei secunde? Toate lucrurile astea sunt uitate şi (ceea ce e nespus mai rău!) nici nu merită altă soartă, împotriva lumii noastre reale care, prin esenţa ei, e fugitivă şi demnă de uitare, operele de artă se înalţă ca o altă lume, o lume ideală, trainică, în care fiecare detaliu îşi are însemnătatea lui, sensul lui, în care tot ce există – fiecare cuvânt, fiecare frază – merită să rămână pururi neuitat şi a fost creat ca atare.

Şi totuşi, percepţia artei nu scapă nici ea de puterea uitării. Cu precizarea că, în faţa uitării, artele se află fiecare într-o poziţie diferită. În această privinţă, poezia e privilegiată. Cine citeşte un sonet de Baudelaire nu poate sări peste niciun cuvânt. Dacă îi place, îl va citi de mai multe ori, poate chiar cu glas tare. Dacă-i place la nebunie, îl va învăţa pe de rost. Poezia lirică este o fortăreaţă a memoriei.

Romanul, dimpotrivă, reprezintă, în calea uitării, o cetate jalnic de slab fortificată. Dacă socotesc că într-o oră se citesc douăzeci de pagini, un roman de patru sute de pagini îmi va lua douăzeci de ore, deci o săptămână, să spunem. Rareori avem însă o întreagă săptămână liberă. E mai probabil ca, între perioadele de lectură, să intervină pauze de mai multe zile, în

care uitarea va intra imediat în acţiune. Numai că uitarea nu lucrează doar în pauzele de lectură, ea participă la lectură în mod continuu, fără răgaz; când dau pagina, uit deja ce-am citit adineaori; reţin doar un soi de rezumat indispensabil pentru a înţelege ce urmează, în vreme ce toate amănuntele, micile observaţii, formulările admirabile s-au şters deja. Într-o bună zi, peste ani, o să vreau să-i vorbesc unui prieten despre acest roman; vom constata atunci amândoi că memoriile noastre, nereţinând din lectură mai mult de câteva frânturi, au reconstruit pentru uzul fiecăruia dintre noi două cărţi absolut diferite.

Cu toate astea, romancierul îşi scrie romanul ca şi cum ar scrie un sonet. Priviţi-l! E fermecat de compoziţia pe care o vede înălţându-i-se dinainte: cel mai mărunt detaliu e important pentru el, îl transformă în motiv şi-l readuce în scenă în nenumărate repetiţii, variaţiuni, aluzii, exact ca într-o fugă. Iată de ce e încredinţat că a doua jumătate a romanului său va fi şi mai frumoasă, şi mai puternică decât prima; pentru că, pe măsură ce înaintăm în sălile acestui castel, ecourile frazelor deja rostite, ecourile temelor deja expuse se vor multiplica şi, asociate în acorduri, vor răsuna de pretutindeni.

Mă gândesc la ultimele pagini din *Educaţia sentimentală:* Frédéric, care a încetat de mult să cocheteze cu Istoria şi a văzut-o pentru ultima oară pe doamna Arnoux, îl reîntâlneşte pe Deslauriers, prietenul lui din tinereţe. Plini de melancolie, cei doi îşi amintesc de prima lor incursiune la bordel: Frédéric are cincisprezece ani, Deslauriers, optsprezece; se prezintă amândoi ca nişte îndrăgostiţi, fiecare cu câte un enorm buchet de flori; fetele izbucnesc în râs, Frédéric o şterge cuprins de panică din cauza propriei timidităţi, iar Deslauriers îl urmează. Amintirea e plăcută, căci le readuce în minte vechea prietenie pe care mai târziu au trădat-o de nenumărate ori, dar care, odată cu trecerea celor treizeci de ani, rămâne un lucru de preţ, poate cel mai de preţ, chiar dacă nu le mai aparţine. „Asta-i tot ce am avut mai bun”, spune Frédéric, iar Deslauriers repetă aceeaşi frază cu care se încheie educaţia lor sentimentală şi romanul.

Sfârşitul acesta n-a fost prea apreciat. A fost considerat vulgar. Vulgar? Chiar aşa? Aş putea să-mi închipui o altă obiecţie, mai convingătoare: a încheia un roman printr-un motiv nou reprezintă un defect de compoziţie; e ca şi cum în ultimele

măsuri ale unei simfonii, în loc să revină la tema principală, compozitorul ar strecura brusc o nouă melodie.

Da, obiecţia din urmă e mai convingătoare, numai că motivul incursiunii la bordel nu e nou; el nu apare „brusc”; a fost expus la începutul romanului, la sfârşitul capitolului al doilea din partea întâi: foarte tineri pe atunci, Frédéric şi Deslauriers au petrecut o minunată zi împreună (întreg capitolul e consacrat prieteniei lor) şi, despărţindu-se, privesc spre malul stâng, unde „strălucea o lumină în lucarna unei case scunde”. În aceeaşi clipă, Deslauriers îşi scoate cu un gest teatral pălăria şi rosteşte câteva fraze enigmatice. „Această aluzie la o aventură comună îi înveseli. Râdeau tare pe străzi.” Totuşi, Flaubert nu spune în ce a constat această „aventură comună”; îşi rezervă s-o povestească la sfârşitul romanului pentru ca ecoul unui râs plin de veselie (cel care răsuna „tare pe străzi”) să se unească cu melancolia frazelor finale într-un singur acord rafinat.

Numai că, dacă pe tot parcursul scrierii romanului Flaubert auzea acest minunat râs al prieteniei, cititorul lui, în schimb, l-a uitat numaidecât, iar când ajunge la sfârşit, evocarea incursiunii la bordel nu trezeşte în el nicio amintire; n-aude nici o muzică şi nici un acord rafinat.

Ce trebuie să facă romancierul confruntat cu această uitare devastatoare? Trebuie să nici nu-i pese de ea şi să-şi construiască romanul ca pe un indestructibil castel al neuitării, chiar dacă ştie că cititorul său nu-l va parcurge decât distrat, în goană, uituc, fără a-l locui vreodată.

Compoziţia

Romanul *Anna Karenina* este alcătuit din două linii narative: a Annei (drama adulterului şi a sinuciderii) şi a lui Levin (viaţa unui cuplu mai mult sau mai puţin fericit). La sfârşitul părţii a şaptea, Anna se sinucide. Urmează ultima parte, a opta, consacrată exclusiv liniei lui Levin. Avem aici de-a face cu o transgresare evidentă a convenţiei; căci pentru orice cititor moartea eroinei este singurul sfârşit posibil al unui roman. Or, în partea a opta, eroina nu se mai află în scenă; din povestea ei nu rămâne decât un ecou rătăcitor, paşii uşori ai unei amintiri care se-ndepărtează; şi e minunat; şi e adevărat; numai Vronski e deznădăjduit şi pleacă în Serbia să-şi caute moartea în războiul

cu turcii; ba chiar şi măreţia gestului său e relativizată: partea a opta se desfăşoară aproape în întregime la moşia lui Levin, care-şi bate joc, în conversaţii, de isteria panslavistă a voluntarilor care se duc să se războiască pentru sârbi; de altfel, războiul îl preocupă pe Levin, mult mai puţin decât meditaţiile asupra omului şi a lui Dumnezeu; ele apar în frânturi în cursul activităţii sale la moşie, amestecate cu proza vieţii sale cotidiene care se închide ca uitarea de pe urmă peste o dramă amoroasă.

Plasând povestea Annei în spaţiul vast al lumii în care a sfârşit topindu-se în imensitatea timpului guvernat de uitare, Tolstoi a ascultat de înclinaţia esenţială a artei romanului. Pentru că naraţiunea aşa cum există ea din noaptea timpurilor a devenit roman în momentul în care autorul nu s-a mai mulţumit cu un simplu „story", ci şi-a deschis larg ferestrele spre lumea care se întindea în preajmă. Astfel, unui „story" i s-au adăugat alte „stories", episoade, descrieri, observaţii, reflecţii, iar autorul s-a găsit în faţa unei materii extrem de complexe, de eterogene, căreia era nevoit, aidoma unui arhitect, să-i imprime o formă; astfel, pentru arta romanului, încă de la începutul existenţei sale, compoziţia (arhitectura) a dobândit o însemnătate primordială.

Însemnătatea excepţională a compoziţiei este unul din semnele genetice ale artei romanului; ea o deosebeşte de alte arte ale literaturii, de piesele de teatru (libertatea lor arhitecturală e strict limitată de durata unei reprezentaţii şi de necesitatea de a capta fără încetare atenţia spectatorului), ca şi de poezie. În acest sens, nu-i un lucru aproape şocant faptul că Baudelaire, incomparabilul Baudelaire, a putut utiliza aceiaşi alexandrini şi aceeaşi formă de sonet ca şi mulţimea de poeţi de dinaintea şi de după el? Dar asta este arta poetului: originalitatea lui se manifestă prin forţa imaginaţiei, nu prin arhitectura ansamblului; dimpotrivă, frumuseţea unui roman e inseparabilă de arhitectura sa: spun *frumuseţea,* deoarece compoziţia nu este o simplă abilitate tehnică; ea poartă în sine originalitatea stilului unui autor (toate romanele lui Dostoievski se întemeiază pe acelaşi principiu compoziţional); este sigiliul identităţii fiecărui roman particular (în interiorul acestui principiu comun, fiecare roman al lui Dostoievski are arhitectura lui inimitabilă), însemnătatea compoziţiei e poate şi mai izbitoare în marile romane zile secolului XX: *Ulise* cu evantaiul său de stiluri

diferite; *Ferdydurke* a cărui istorie „picarescă” e divizată în trei părţi prin două interludii burleşti fără nicio legătură cu acţiunea romanului; al treilea volum din *Somnambulii* care integrează într-un unic ansamblu cinci „genuri” diferite (roman, nuvelă, reportaj, poezie, eseu); *Palmierii sălbatici* al lui Faulkner, compus din două poveşti total autonome care nu se întâlnesc niciodată; etc., etc.

Când, într-o bună zi, istoria romanului se va fi încheiat, care va fi soarta marilor romane ce vor rămâne după ea? Unele sunt imposibil de povestit, şi deci imposibil de adaptat (precum *Pantagruel, Tristram Shandy, Jacques fatalistul* sau *Ulise).* Ele vor supravieţui sau vor dispărea aşa cum simt. Altele, graţie „story”-ului pe care-l conţin, par să poată fi povestite (precum *Anna Karenina, Idiotul* sau *Procesul)* şi deci pot fi adaptate pentru cinema, pentru televiziune, pentru teatru, pentru benzi desenate.

Numai că o atare „nemurire” e o himeră! Căci pentru a face dintr-un roman o piesă de teatru sau un film trebuie mai întâi să-i fie descompusă compoziţia; romanul trebuie redus piu şi simplu la „story”; trebuie renunţat la forma lui. Dar ce rămâne dintr-o operă de artă dacă o lipsim de forma ei? Suntem încredinţaţi că prelungim viaţa unui mare roman printr-o adaptare, când de fapt nu facem decât să construim im mausoleu unde doar o mică inscripţie săpată în marmură aminteşte numele celui care nu se află acolo.

O *naştere uitată*

Cine îşi mai aminteşte astăzi de invadarea Cehoslovaciei de către armata rusă în august 1968? În viaţa mea, ea a reprezentat o vâlvătaie. Şi totuşi, dacă mi-aş scrie amintirile din vremea aia, rezultatul ar fi sărăcăcios, cu siguranţă plin de erori, de minciuni involuntare. Dar alături de *memoria /actuală* există alta: mica mea ţară mi-a apărut lipsită de ultima ei rămăşiţă de independenţă, înghiţită *pentru totdeauna* de către o imensă lume străină; mi s-a părut că asist la începutul agoniei sale; firește, evaluarea pe care o dădeam situaţiei era falsă; dar în ciuda erorii mele (sau mai degrabă graţie ei) în *memoria existenţială* mi s-a întipărit o mare experienţă: ştiu de atunci ceea ce nici un francez, niciun american nu poate şti; ştiu ce

înseamnă pentru un om să trăiască moartea naţiunii sale.

Hipnotizat de imaginea acestei morţi, m-am gândit la naşterea ei, mai precis la a doua ei naştere, la renaşterea de după secolele XVII şi XVIII, când, dispărând din cărţi, din şcoli, din administraţie, limba cehă (cândva marea limbă a lui Jan Hus şi a lui Comenius) vieţuia alături de germană ca idiom domestic; m-am gândit la scriitorii şi artiştii cehi din secolul XIX, care, într-un timp miraculos de scurt, au trezit la viaţă o naţiune adormită; m-am gândit la Bedřich Smetana, care nici nu ştia măcar să scrie corect în cehă, care-şi ţinea jurnalele intime în germană, fiind totuşi personalitatea cea mai emblematică a naţiunii. Situaţie unică: cehii, toţi bilingvi, au avut atunci posibilitatea să aleagă: să se nască sau să nu se nască; să He sau să nu fie. Unul dintre ei, Hubert Gordon Schauer, a avut curajul să exprime fără înconjur întreaga greutate a mizei: „N-am fi mai de folos umanităţii dacă ne-am uni energia spirituală cu cultura unei mari naţiuni care se află la un nivel mult mai înalt decât cultura cehă incipientă?” Cu toate astea, cehii au sfârşit prin a prefera o „cultură incipientă” culturii mature a nemţilor.

Am încercat să-i înţeleg. În ce consta magia seducţiei patriotice? Să fi fost farmecul unei călătorii în necunoscut? Nostalgia unui mare trecut apus? O nobilă generozitate care-l prefera pe cel slab celui puternic? Sau era pur şi simplu plăcerea de a aparţine unui grup de prieteni setoşi să creeze o lume nouă *ex nihilo*? Să creeze nu doar un poem, un teatru, un partid politic, ci o întreagă naţiune, chiar şi cu limba sa pe jumătate dispărută? Despărţit de acea epocă doar prin trei sau patru generaţii, am fost uimit de incapacitatea mea de a intra în pielea înaintaşilor mei, de a recrea în închipuire situaţia concretă pe care o trăiseră.

Pe străzi mărşăluiau soldaţi ruşi, eram îngrozit la gândul că o forţă zdrobitoare avea să ne împiedice să fim ceea ce eram şi, totodată, constatam, interzis, că habar n-aveam cum şi de ce deveniserăm ceea ce eram; nu eram sigur nici măcar de faptul că, un secol mai devreme, aş fi ales să fiu ceh. Nu cunoaşterea evenimentelor istorice îmi lipsea. De altă cunoaştere aveam nevoie, de cea care, cum ar fi spus Flaubert, pătrunde în „miezul” unei situaţii istorice, îi surprinde conţinutul omenesc. Poate că un roman, un mare roman, m-ar fi făcut să înţeleg cum au trăit cehii de atunci hotărârea pe care au luat-o. Or, un

asemenea roman nu s-a scris. Sunt cazuri în care absenţa unui mare roman este iremediabilă.

Uitarea de neuitat

La câteva luni după ce-am părăsit mica mea ţară confiscată, mă aflam în Martinica. Pesemne că voiam să uit, pentru o vreme, condiţia mea de emigrant. Mi-era însă cu neputinţă: hipersensibil cum eram la destinul ţărilor mici, totul mi-a amintit acolo de Boemia mea; cu atât mai mult cu cât întâlnirea mea cu Martinica s-a petrecut în momentul în care cultura sa îşi căuta cu pasiune propria personalitate.

Ce ştiam pe atunci despre această insulă? Nimic. Sau doar numele lui Aimé Césaire, a cărui poezie

O citisem în traducere îndată după război – aveam şaptesprezece ani – într-o revistă cehă de avangardă. Martinica era pentru mine insula lui Aimé Césaire. Şi, într-adevăr, aşa mi-a apărut când am călcat prima dată pe pământul ei. Césaire era pe atunci primar la Fort-de-France. Am văzut zi de zi, în jurul primăriei, mulţimile care-l aşteptau ca să-i vorbească, să

I se destăinuie, să-i ceară sfatul. N-am să mai văd desigur niciodată un asemenea contact direct, carnal, între popor şi cel care îl reprezintă.

Poetul ca întemeietor al unei culturi, al unei naţiuni, era un lucru pe care-l cunoscusem foarte bine în Europa mea Centrală; aşa erau Adam Mickiewicz în Polonia, Sándor Petöfi în Ungaria, Karel Hynek Macha în Boemia. Dar Macha era un poet blestemat, Mickiewicz un emigrant, iar Petöfi un tânăr revoluţionar ucis în 1849 într-o bătălie. Lor nu le fusese dat să cunoască ce a cunoscut Césaire: dragostea alor săi exprimată deschis. Şi apoi, Césaire nu e un romantic din secolul XIX, e un poet modern, urmaş al lui Rimbaud, prieten cu suprarealiştii. Dacă literatura ţărilor central-europene îşi are rădăcinile în cultura romantismului, cea a Martinicăi (şi a tuturor Antilelor) s-a născut (şi asta mă şi uimea!) din estetica artei moderne!

Totul a fost declanşat de un poem al tânărului Césaire: *Caietul unei reveniri în ţara natală* (1939); întoarcerea unui negru într-o insulă de negri din Antile; fără umbră de romantism, fără umbră de idealizare (Césaire nu vorbeşte despre oameni de culoare, vorbeşte expres despre *negri),* poemul se întreabă cu

brutalitate: *cine suntem*? Într-adevăr, Dumnezeule, cine simt aceşti oameni de culoare din Antile? Au fost deportaţi acolo în secolul XVII din Africa; dar de unde mai exact? din ce trib făcuseră parte? ce limbă vorbeau? Trecutul a fost uitat. Ghilotinat. Ghilotinat de o lungă călătorie în calele unor corăbii, printre cadavre, printre ţipete, planşete, sânge, sinucideri, asasinate; nimic n-a rămas după această trecere prin infern; nimic altceva decât uitarea: *uitarea esenţială şi fondatoare.*

Şocul de neuitat al uitării transformase insula de sclavi în teatru al viselor; căci doar prin vise au reuşit locuitorii din Martinica să-şi imagineze propria existenţă, să-şi creeze *memoria existenţială;* şocul de neuitat al uitării îi ridicase pe povestitorii populari la rangul de *poeţi ai identităţii* (pentru a le aduce acestora un omagiu a scris Patrick Chamoiseau *Solibo magnifique*) şi avea să transmită mai târziu sublima lor moştenire orală, cu fanteziile şi nebuniile ei, romancierilor. Pe aceşti romancieri îi iubeam; îi simţeam în chip straniu apropiaţi (nu numai pe cei din Martinica, ci şi pe cei din Haiti, René Depestre, emigrant ca şi mine, Jacques Stephen Alexis, executat în 1961, la fel cum a fost executat, cu douăzeci de ani înainte, la Praga, Vladislav Vančura, prima mea pasiune literară); romanele lor erau extrem de originale (visul, magia, fantezia jucau în ele un rol excepţional) şi importante nu doar pentru insulele lor, ci (lucru rar ce se cuvine subliniat) şi pentru arta modernă a romanului, pentru *Weltliteratur.*

O Europă uitată

Dar noi, în Europa, cine suntem?

Mă gândesc la fraza scrisă de Friedrich Schlegel în ultimii ani ai secolului XVIII: „Revoluţia franceză, *Wilhelm Meister* al lui Goethe şi *Wissenschaftslehre* a lui Fichte sunt cele mai importante tendinţe ale epocii noastre *(die grösten Tendenzen des Zeitalters*)." Un roman şi o carte de filosofie puse pe acelaşi plan cu un imens eveniment politic, iată ce însemna Europa;

Europa născută odată cu Descartes şi Cervantes: Europa Epocii Moderne.

Greu de închipuit că, acum treizeci de ani, cineva ar fi scris (de pildă): decolonizarea, critica adusă tehnicii de Heidegger şi filmele lui Fellini constituie cele mai importante tendinţe ale

epocii noastre. Acest mod de a gândi nu mai răspundea spiritului vremii.

Dar azi? Cine ar îndrăzni să acorde aceeaşi importanţă unei opere de cultură (de artă, de gândire) şi (de pildă) prăbuşirii comunismului în Europa?

Să nu mai existe o operă de asemenea importanţă?

Sau ne-am pierdut noi capacitatea de a o recunoaşte?

Sunt întrebări fără sens. Europa Epocii Moderne nu mai e. Cea în care trăim nu-şi mai caută identitatea în oglinda filosofiei şi a artelor sale.

Dar atunci unde e oglinda? Încotro să ne îndreptăm ca să ne aflăm chipul?

Romanul ca o călătorie prin secole şi continente

Romanul lui Alejo Carpentier *Harpa şi umbra* (1979) se compune din trei părţi. Prima e situată la începutul secolului XIX în Chile, unde viitorul papă Pius IX petrece câteva zile; încredinţat că descoperirea noului continent a reprezentat evenimentul cel mai glorios al creştinătăţii moderne, acesta se hotărăşte aici să-şi dedice viaţa beatificării lui Cristofor Columb. Partea a doua ne trimite cu câteva secole în urmă: Cristofor Columb povesteşte chiar el incredibila aventură a descoperirii Americii. În partea a treia, la câteva secole de la moartea sa, Cristofor

Columb asistă, nevăzut, la şedinţa tribunalului ecleziastic care, după o dezbatere pe cât de erudită, pe atât de fantezistă (suntem în epoca de după Kafka, în care graniţa neverosimilului nu mai e păzită), îi refuză beatificarea.

A integra astfel diferite epoci istorice într-o singură compoziţie – iată una din noile posibilităţi, cândva de neconceput, care s-au deschis în faţa artei romanului în secolul XX, îndată ce a reuşit să depăşească limitele fascinaţiei exercitate de psihologiile individuale şi să se aplece asupra problematicii existenţiale în sensul larg, general, supraindividual al cuvântului; mă refer încă o dată la *Somnambulii,* în care, pentru a arăta cum existenţa europeană e purtată de torentul „degradării valorilor”, Hermann Broch se opreşte la trei epoci istorice separate, trei trepte prin care Europa se îndrepta către prăbuşirea finală a culturii şi a raţiunii sale de a fi.

Broch a inaugurat o nouă direcţie în forma romanescă. Oare pe aceeaşi direcţie se află şi romanul lui Carpentier? Bineînţeles că da. Niciun mare romancier nu se poate smulge din istoria romanului. Dar în dosul formei asemănătoare se ascund intenţii diferite. Prin confruntarea diferitelor epoci istorice, Carpentier nu încearcă să rezolve misterul unei Mari Agonii; el nu e european; pe orologiul său (orologiul Antilelor şi al întregii Americi Latine) arătătoarele sunt încă departe de miezul nopţii; el nu se întreabă: „de ce trebuie să dispărem”; ci: „de ce a trebuit să ne naştem”.

De ce a trebuit să ne naştem? Şi cine suntem? Şi care e pământul nostru, *terra nostra*? Vom înţelege foarte puţin dacă ne vom mulţumi să sondăm enigma identităţii cu ajutorul unei memorii pur introspective; pentru a înţelege, trebuie să comparăm, spunea Broch; trebuie să supunem identitatea la proba confruntărilor; trebuie să confruntăm (cum a făcut Carpentier în *Secolul luminilor,* 1958) Revoluţia Franceză cu replicile sale antileze (ghilotina pariziană cu cea din Guadelupa); trebuie ca un colonist mexican din secolul XVIII (în romanul *Concert baroc* al lui Carpentier, 1974) să fraternizeze în Italia cu Händel, Vivaldi, Scarlatti (ba chiar cu Stravinski şi Armstrong în orele târzii ale unui chef de pomină!) şi să ne ofere astfel o confruntare fantastică între America Latină şi Europa; trebuie ca dragostea dintre un muncitor şi o prostituată, în *Spaţiul unei clipe* (1959) de Jacques Stephen Alexis, să aibă loc într-un bordel haitian având drept fundal o lume total străină, reprezentată de clientela marinarilor nord-americani; căci confruntarea dintre cucerirea engleză şi cea spaniolă a Americii pluteşte în aer pretutindeni: „Deschideţi ochii, Miss Harriet, şi amintiţi-vă că noi am măcelărit Pieile Roşii şi n-am avut nici un moment curajul să ne împreunăm cu femeile indiene pentru ca să facem măcar o ţară de metişi”, spune protagonistul romanului lui Carlos Fuentes *(Bătrânul Gringo,* 1983), un bătrân nord-american rătăcit în revoluţia mexicană, care surprinde, prin aceste cuvinte, deosebirea dintre cele două Americi şi, totodată, două arhetipuri opuse ale cruzimii: cea ancorată în dispreţ (care preferă să ucidă de la distanţă, fără a se atinge de duşman, ba chiar fără să-l vadă) şi cea care se nutreşte dintr-un perpetuu contact direct (care vrea să ucidă privindu-şi duşmanul în ochi) ...

Pasiunea confruntării la toţi aceşti romancieri reprezintă în acelaşi timp dorinţa pentru un anumit aer, un anumit spaţiu, o respiraţie: dorinţa de forme noi; mă gândesc la romanul *Terra Nostra* (1975) al lui Fuentes, imensă călătorie prin secole şi continente; întâlnim în el mereu aceleaşi personaje care, graţie fanteziei exaltate a autorului, se reîntrupează sub acelaşi nume în epoci diferite; prezenţa lor asigură unitatea unei compoziţii care, în istoria formelor romaneşti, se înalţă, în chip de necrezut, la graniţa ultimă a posibilului.

Teatrul memoriei

Există în *Terra Nostra* un personaj, savant nebun, care are un laborator ciudat, un „teatru al memoriei", în care un mecanism medieval fantastic îi permite să proiecteze pe un ecran nu numai toate evenimentele care au avut loc, ci şi pe toate cele care *ar fi putut* să aibă loc; potrivit lui, alături de „memoria ştiinţifică", există „memoria de poet" care, adunând istoria reală şi toate evenimentele posibile, conţine „cunoaşterea totală a unui trecut total".

Ca şi cum ar fi inspirat de savantul său nebun, Fuentes pune în scenă în *Terra Nostra* personaje istorice din Spania, regi şi regine, ale căror aventuri nu seamănă însă cu ce s-a petrecut în realitate; ceea ce Fuentes proiectează pe ecranul propriului său „teatru al memoriei" nu e istoria Spaniei, ci o *variaţiune fantastică pe tema istoriei Spaniei.*

Asta mă duce cu gândul la un pasaj foarte hazliu din *Al treilea Henrik* (1974) de Kazimierz Brandys: un emigrant polonez predă istoria literaturii din ţara lui într-o universitate americană; încredinţat că nimeni nu ştie nimic despre ea, inventează, ca să se amuze, o literatură fictivă, alcătuită din scriitori şi opere care n-au existat nicicând. La sfârşitul anului universitar, constată cu o stranie dezamăgire că istoria lui imaginară nu se deosebeşte cu nimic în fond de cea adevărată. Că n-a inventat nimic care să nu fi putut avea loc şi că mistificările lui reflectă fidel sensul şi esenţa literaturii poloneze.

Robert Musil avea şi el propriul său „teatru al memoriei"; observa pe scena lui activitatea unei puternice instituţii vieneze, „Acţiunea paralelă", care pregătea pentru anul 1914 aniversarea împăratului cu intenţia de a face din ea o mare

sărbătoare paneuropeană a păcii (da, altă enormă glumă neagră!); întreaga acţiune a romanului *Omul fibră însuşiri,* desfăşurată pe două mii de pagini, se înnoadă în jurul acestei importante instituţii intelectuale, politice, diplomatice, mondene, care n-a existat niciodată.

Fascinat de tainele existenţei omului modern, Musil socotea evenimentele istorice drept (citez) *vertauschbar* (interşanjabile, permutabile); fiindcă datele războaielor, numele învingătorilor şi ale învinşilor, diferitele iniţiative politice sunt rodul unui joc de variaţiuni şi permutări ale cărui limite sunt determinate de forţe profunde şi ascunse. Adeseori, aceste forţe se manifestă într-un chip mult mai revelator într-o altă variantă a Istoriei decât cea care, din întâmplare, s-a realizat.

Conştiinţa continuităţii

Îmi spui că ei te detestă? Dar ce înseamnă acest „ei”? Fiecare te detestă într-un fel diferit şi poţi fi sigur că se află printre ei şi unii care te iubesc. Gramatica reuşeşte, printr-o scamatorie, să transforme o mulţime de indivizi într-o singură entitate, un singur subiect, un singur „subjectum” numit „noi” sau „ei”, dar inexistent ca realitate concretă. Bătrâna Addie moare în sânul vastei sale familii. Faulkner (în romanul său *Pe patul de moarte,* 1930) povesteşte lunga ei călătorie în sicriu către cimitirul pierdut într-un colţ al Americii. Protagonistul povestirii este un subiect colectiv, o familie; *al lor* este cadavrul, *a lor* călătoria. Prin forma romanului însă, Faulkner dejoacă mistificarea pluralului: fiindcă nu un singur povestitor, ci personajele înseşi (şi sunt cincisprezece) povestesc (în şaizeci de capitole scurte), fiecare în felul lui, această anabază.

Tendinţa de a demola *înşelătoria gramaticală a pluralului* şi, odată cu ea, *puterea absolută a naratorului,* tendinţă atât de frapantă în romanul lui Faulkner, e prezentă în arta romanului, *în nuce,* ca posibilitate, încă de la începuturile sale, şi, într-o modalitate cvasi-programatică, în forma „romanului epistolar” foarte răspândită în secolul XVIII. Forma în cauză a răsturnat dintr-odată raportul de forţe între „story” şi personaje: acum nu logica unui „story” decidea de una singură ce personaj urma să intre în scenă şi în ce moment anume, de data asta personajele se emancipau, dobândeau întreaga libertate a cuvântului,

treceau ele însele la cârma jocului; fiindcă o scrisoare este, prin definiţie, confesiunea unui corespondent care vorbeşte despre ce vrea el, e liber să divagheze, să treacă de la un subiect la altul.

Sunt uluit când mă gândesc la forma „romanului epistolar” şi la imensele sale posibilităţi; şi cu cât mă gândesc mai mult, cu atât mi se pare că aceste posibilităţi au rămas neexploatate, ba chiar neobservate: ah, cu cât firesc ar fi putut autorul să alăture, într-un surprinzător ansamblu, tot soiul de digresiuni, de episoade, de reflecţii, de amintiri, să confrunte diferite versiuni şi interpretări ale aceluiaşi eveniment! Dar, vai, „romanul epistolar” a avut printre autori un Richardson şi un Rousseau, nu însă şi un Laurence Steme; romanul în cauză a renunţat la libertăţile pe care le avea, hipnotizat de autoritatea despotică a „story”-ului. Şi-mi amintesc atunci de savantul nebun al lui Fuentes şi-mi spun că istoria unei arte („trecutul total” al unei arte) e alcătuită nu doar din operele pe care arta respectivă le-a creat, ci şi din cele pe care *le-ar fi putut* crea, din toate cele încheiate ca şi din cele posibile şi nerealizate; dar să nu insistăm; din toate „romanele epistolare” a rămas o singură mare carte care a rezistat timpului: *Legăturile primejdioase* (1782) de Choderlos de Laclos; la acest roman mă gândesc când citesc *Pe patul de moarte.*

Din înrudirea acestor două opere reiese nu că una a fost influenţată de cealaltă, ci că ambele aparţin aceleiaşi istorii a aceleiaşi arte şi că se apleacă asupra unei mari probleme pe care această istorie le-o propune: problema puterii abuzive a naratorului; despărţite de un interval de timp atât de lung, cele două opere împărtăşesc aceeaşi dorinţă de a sparge acest monopol, de a-l detrona pe narator; (iar revolta lor nu-l vizează pe narator doar în sensul teoriei literare, ea atacă deopotrivă cumplita putere a acelui Narator care din vremuri imemoriale povesteşte umanităţii o unică versiune aprobată şi impusă a tot ce există). Privită pe fundalul *Legăturilor primejdioase,* forma neobişnuită a romanului lui Faulkner îşi dezvăluie în întregime sensul adânc, după cum, invers, *Pe patul de moarte* scoate în evidenţă imensul curaj artistic al lui Laclos, care a ştiut să lumineze un singur „story” din mai multe unghiuri şi să facă din romanul său un carnaval al adevărurilor individuale şi al ireductibilei lor relativităţi.

Un lucru se poate spune despre toate romanele: istoria lor comună le face să dezvolte numeroase relaţii reciproce care le luminează sensul, le sporesc iradierea şi le feresc de uitare. Ce-ar fi rămas din François Rabelais dacă Sterne, Diderot, Gombrowicz, Vančura, Grass, Gadda, Fuentes, García Márquez, Kiš, Goytisolo, Chamoiseau, Rushdie n-ar fi inclus în romanele lor, ca un răsunet, ecoul nebuniilor sale? Abia în lumina proiectată de *Terra Nostru* (1975) îşi manifestă *Somnambulii* (1929–1932) întreaga lor forţă estetică novatoare (care, în epoca apariţiei lor, abia dacă se putea vedea), şi abia în vecinătatea acestor două romane încetează *Versetele satanice* (1991) al lui Salman Rushdie să reprezinte o actualitate politică efemeră, devenind o mare operă care, prin confruntările onirice dintre epoci şi continente, dezvoltă cele mai cutezătoare posibilităţi ale romanului modern. Dar *Ulise*! E un roman pe care nu-l poate înţelege decât cine e familiarizat cu vechea pasiune a artei romanului pentru misterul momentului prezent, pentru bogăţia conţinută într-o singură clipă de viaţă, pentru scandalul existenţial al insignifianţei. Plasat în afara contextului oferit de istoria romanului, *Ulise* n-ar fi altceva decât un capriciu, extravaganţa de neînţeles a unui nebun.

Rupte de istoria artei lor, operele de artă nu lasă în urmă mare lucru.

Eternitate

Vreme îndelungată, arta n-a căutat noul, ci era mândră că poate oferi o splendidă repetiţie, că poate consolida tradiţia şi asigura stabilitatea unei vieţi colective; muzica şi dansul nu existau pe atunci decât în cadrul riturilor sociale, al slujbelor religioase şi al sărbătorilor. Apoi, într-o bună zi, în secolul XII, un compozitor de muzică bisericească de la Paris a avut ideea să adauge melodiei cântului gregorian, neschimbat de veacuri, o voce în contrapunct. Melodia fundamentală rămânea aceeaşi, imemorială, dar vocea în contrapunct era o noutate care permitea alte noutăţi, contrapunctul pe trei, pe patru, pe şase voci, permitea forme polifonice din ce în ce mai complexe şi mai neaşteptate. Şi fiindcă nu mai imitau ce se făcuse înaintea lor, compozitorii au pierdut anonimatul, iar numele lor s-au aprins ca nişte făclii ce jalonează un drum spre depărtări. Luându-şi

zborul, muzica a devenit, pentru mai multe veacuri, *istorie* a muzicii.

Toate artele europene, fiecare la timpul său, şi-au luat astfel zborul, transformate în propria lor istorie. Acesta a fost marele miracol al Europei: nu arta ei, ci arta ei preschimbată în istorie.

Din păcate însă, miracolele nu durează mult. Cine-şi ia zborul va şi ateriza cândva. Cu spaima în suflet, îmi imaginez ziua în care arta va înceta să caute nespusul şi se va pune iar, docilă, în slujba vieţii colective care-i va cere să ofere splendide repetiţii şi să-l ajute pe individ să se contopească, în linişte şi voioşie, cu uniformitatea fiinţei.

Fiindcă istoria artei este pieritoare. Bâlbâială ei, însă, e eternă.

Redactor
CORINA NEACŞU
Tehnoredactor
MANUELA MĂXINEANU
Corector
ANCA IONESCU
DTP
ILEANA BUZOIANU
LORENA IONICĂ
DAN DULGHERU

Apărut 2008